

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



EL ESCULTOR FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Almudena Armenta Deu

Directores

Pedro Terrón Manrique
Francisco Toledo Sánchez

Madrid, 1993

ISBN: 978-84-8466-160-3

© Almudena Armenta Deu, 1993



BIBLIOTECA U.O.M.



5308329592

EL ESCULTOR FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ

TESIS DOCTORAL

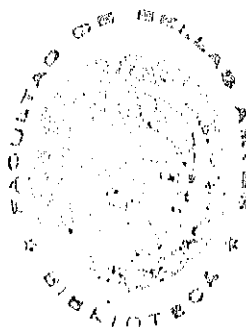
PRESENTADA POR

ALMUDENA ARMENTA DEU

DIRECTOR

PEDRO TERRON MANRRIQUE

Titular de Escultura



136

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

MADRID, 1993

A mi padre

Quiero expresar mi gratitud a todas aquellas personas que han colaborado de alguna manera en el desarrollo de este trabajo de investigación, haciéndolo posible. En primer lugar al propio Francisco López Hernández y a su mujer, Isabel Quintanilla, cuya inestimable ayuda e información me han sido prestadas en todo momento, aun a costa de su precioso tiempo. A mi antiguo profesor y actual Director de Departamento de la Facultad de Bellas Artes, Don Francisco Toledo, que siempre me ha animado en la dedicación a la vida académica e investigadora. A mi director de tesis, y antiguo compañero de carrera, Pedro Terrón, que ha demostrado no sólo un interés personal en un tema que domina en gran medida, sino también una gran profesionalidad y dedicación. A la profesora de esta Facultad, Consuelo de la Cuadra González Meneses, amiga y compañera, profesional de gran talento y gran conocedora de la obra de F.L.H. y que, dada la coyuntura amistosa y profesional que les une a ambos, ha constituido una de las principales fuentes de información y constatación de datos.

Al Departamento de Fotografía de esta Facultad, y en especial a Ricardo Sánchez González, personal laboral del mismo, que pacientemente ha hecho posible, mediante sus enseñanzas, la parte gráfica de esta tesis. Estoy en deuda con el interés demostrado por las familias Moneo, Hernandez Gil y Jiménez Millas, que no han dudado en dejarme fotografiar obras de F.L.H. en sus casas. Asimismo, mi eterna gratitud a Celia Montoliu, correctora de textos de reconocida profesionalidad, sin cuya supervisión éste texto carecería de la pulcritud que requieren las circunstancias.

No quiero dejar de nombrar a mi familia, que es quien más íntimamente me ha ayudado: mi marido César, sin cuyo apoyo moral y doméstico hubiera desistido muchas veces, mis hijos Mateo y Mauricio y, sobre todo, mi padre, que con su insistencia logró encaminarme en el terreno de la informática, sabedor de los beneficios que reportaría a este trabajo. A todos ellos, gracias.

A.A.D.

Madrid 1993.

INDICE

INTRODUCCION.....	7
I. ESCUELA DE MADRID.....	15
1. Grupo de Madrid.....	18
2. Datos generacionales.....	23
3. Formación artística.....	30
4. Tradición artística.....	34
5. Un grupo más amplio.....	36
6. Realismos.....	40
7. Conclusiones al presente capítulo.....	59
8. Datos biográficos.....	61
9. Citas.....	70
10. Índice de ilustraciones al presente capítulo.....	73
II.IMAGENES Y MIMESIS.....	76
1. Imágenes que crean una mimesis con el realismo de Francisco López Hernández...80	
2. Voluntad como nexo entre los realismos a través de la historia.....85	
3. Realismo como terminología.....87	
4. Realismo como imagen identificadora dentro de la pintura española.....95	
5. Fuentes en el realismo de Francisco López Hernández.....97	

6. Temática como característica diferenciadora del realismo del Grupo de Madrid.....	103
7. Conclusiones al presente capítulo.....	112
8. Citas.....	113
9. Índice de ilustraciones al presente capítulo.....	115
 III. EL PORQUE DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ.....	117
1. Elección del lenguaje realista.....	120
2. Convicción.....	126
3. Realidad como motivación.....	128
4. Citas.....	131
5. Índice de ilustraciones al presente capítulo.....	132
 IV. INTIMISMO, PRIVACIDAD E INDIVIDUALISMO.	
LO INTEMPORAL.....	133
1. Lo íntimo y lo privado en la obra de Francisco López Hernández.....	136
2. El individualismo como consecuencia del respeto a la intimidad.....	139
3. El tiempo como poética de una sensación efímera.....	141
4. Lo cotidiano.....	143
5. Una distinta concepción del tiempo.....	145
6. Citas e índice de ilustraciones al presente capítulo.....	146

V. LA OBRA DE FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ.....	148
1. Volumen.....	152
2. Dibujo.....	188
3. Relieve.....	322
4. Medalla.....	351
5. Arquitectura.....	385
6. Comentarios sobre la obra de F.L.H.....	430
7. Citas.....	435
VI. INFLUENCIAS EN SU ENTORNO.....	438
1. Conceptos sobre la docencia impartidos por F.L.H.....	441
2. Relación de los alumnos de F.L.H. continuidores de su tradición.....	443
3. Citas.....	476
VII. BIOGRAFIA.....	477
1. Datos biográficos.....	483
2. Curriculum del artista.....	485
3. Citas.....	493
VIII. CONCLUSIONES.....	495
IX. INDICES.....	508
I. Bibliográfico.....	510
II. Catálogos.....	513
III. Artículos de revistas y Periódicos.....	520
IV. Catalogación general de la obra de F.L.H. por orden cronológico y alfabético.....	523

INTRODUCCION

La presente tesis es un trabajo de investigación sobre la obra de FRANCISCO LÓPEZ HERNANDEZ.

Cuando me planteé, acometer esta empresa, al comienzo se trató solo de realizar o no un trabajo de investigación; esto representaba para mí un esfuerzo enorme volver a escribir, ya que siendo una escultora acostumbrada a dibujar, modelar, "investigar" en la propia obra, lo inhabitual de escribir suponía un cambio de lenguaje bastante duro.

Asimismo, pensé que sería para mí un reto altamente enriquecedor escoger un tema distinto del que estoy trabajando. En arte, a veces es importante estudiar por qué otros artistas han elegido un camino determinado y qué les ha llevado a ello, haciéndoles como consecuencia, significativos dentro del movimiento al que pertenecen.

Algunas de las causas que me han inducido a realizar el presente trabajo son de carácter personal: varios de mis antiguos compañeros de Facultad son ahora seguidores suyos, yo imparto clases en la misma Facultad de Bellas Artes que F.L.H. y varios de sus más allegados amigos y seguidores y también pertenezco, en cierto modo, a este círculo, más por amistad que por

pertenencia a su mismo movimiento. Todo ello me sitúa en un lugar de gran privilegio para realizar este proyecto.

Una de las ventajas de esta proximidad es la posibilidad de establecer un contacto más directo con el artista y su entorno, la obtención de sus propios archivos, material de un valor inapreciable para mi trabajo, y mantener diálogos continuos sobre la evolución de este trabajo.

Incluso, y en mi más modesta opinión, pienso que pudiera resultar de interés para la propia persona sobre la que estoy investigando y para sus seguidores, así como para los estudiosos del arte.

Una de las cosas que más me ha llamado la atención es la poca representación que tiene este artista en las grandes publicaciones, como, por ejemplo y citando aquel que tengo más reciente, el último tomo de *Summa Artis* escrito por Valeriano Bozal, donde sólo se le cita.

Me gustaría pensar que esto se debe más al desconocimiento de la persona y a la falta de información que hay sobre él que al hecho de que se le considere un artista de segunda fila dentro de su propio movimiento.

Uno de los logros que desearía conseguir por medio de este trabajo de investigación es que F.L.H. tenga un mayor reconocimiento dentro de la historia actual del arte en nuestro

propio país.

Quizás por mi falta de experiencia investigadora este planteamiento resulte pedante. Nada más lejos de mi intención; jamás se me ocurriría compararme con ninguno de los historiadores citados a lo largo de este trabajo, ni mucho menos cuestionar sus aportaciones. Sólo quisiera arrojar algo de luz sobre la obra de Francisco López Hernández, al que considero pieza fundamental en la formación de un grupo, demostrar, a su vez, que este grupo existe como tal, y clarificar, dentro del movimiento realista, aquellas características que lo distinguen de los demás artistas pertenecientes a las distintas tendencias enmarcadas dentro de dicho movimiento.

Realizar un trabajo de esta índole, sobre un artista en plena madurez, supone no sólo un trabajo interesantísimo por todo el material existente, sino también porque se plantea una tarea de compilación, muy importante por lo disperso de su obra, e incluso de recuperación de material fotográfico.

Quizás ésta haya sido una de las partes más arduas, ya que me ha obligado a aprender un oficio del que sólo tenía meras nociones, la fotografía.

El archivo fotográfico aquí obtenido es bastante complejo, sacado de los lugares más inverosímiles, de catálogos de los cuales apenas si quedaba sólo el ejemplar que el artista guardaba, de

las casas de los coleccionistas de sus obras y de sus amigos, y de las galerías donde ha expuesto su obra, algunas de ellas fuera de nuestro país.

La realización de estas fotografías ha sido totalmente personal, así como su positivización, ya que los métodos industriales no se adaptaban a los requisitos necesarios y los manuales, de una casa profesional, eran de un coste inalcanzable.

Todo esto ha sido posible por mi condición de profesora en la Facultad de Bellas Artes, y gracias al privilegio de haber tenido acceso al laboratorio de personal docente que esta Facultad tiene a tal efecto.

En este trabajo de investigación me propongo realizar una catalogación exhaustiva de toda la obra de Francisco López Hernández. Es una labor que considero "novedosa", pues hasta la fecha nadie se ha ocupado del tema, asimismo, efectuo un estudio diríamos que biográfico de su persona y de su obra. Para ello divido la tesis en una serie de capítulos que se ordenan de la siguiente manera:

Un primer apartado lo dedico defender de la existencia del *GRUPO DE MADRID*: cuál fue la primera vez que se empleó este término para englobar un movimiento y de qué premisas parto para hacer tal afirmación.

El "llamado" *GRUPO DE MADRID* lo componen Julio López Hernández, su hermano Francisco López Hernández, la mujer de éste, Isabel Quintanilla, Antonio López García y su mujer, María Moreno. El *GRUPO DE MADRID* no se acepta por sus componentes como tal; se puede utilizar como referencia y acudir a las citas donde se les nombra como grupo para su posterior demostración y defensa. Asimismo, no todos sus supuestos componentes son originarios de Madrid. Y, en especial, Julio López Hernández nunca se ha considerado parte integrante del grupo.

Es también importante demostrar la influencia de este "grupo" sobre otros pintores que han elegido el mismo camino. Y defender la existencia real de lo que llamamos *GRUPO DE MADRID*.

La tendencia artística al que pertenecen se denomina ampliamente realismo. Digo "ampliamente" porque es un término que abarca múltiples tendencias; llamamos realistas a aquellos que copian la realidad, que la utilizan como modelo, pero dentro de este concepto se podrían incluir múltiples interpretaciones, fundamentadas en las características personales de los distintos artistas.

En el segundo, hago un estudio de aquellas imágenes que guardan cierta mimesis con la obra de F.L.H. dentro del realismo, estableciendo una serie de relaciones más determinantes con

aquellas que considero que le sirven de fuentes. Intento relacionar la elección de F.L.H. por el movimiento realista con una voluntad histórica al respecto. Esta actitud es muy interesante de analizar, pues nos puede llevar a efectuar un recorrido en el tiempo, desde el resurgir hasta la posterior desaparición del movimiento realista.

En toda coyuntura existe una resistencia ética a intentar determinadas realizaciones, que por eso mismo se vuelven imposibles; y existe, por el contrario, un impulso absorbente que dirige la actividad creadora del artista en un sentido concreto y decidido.

La voluntad de arte en la obra de F.L.H. es significativa de un movimiento artístico muy determinado, el realismo, y de un grupo muy concreto que lo ha apoyado y defendido a lo largo de su existencia, denominado *EL GRUPO DE MADRID*.

En el tercer apartado hago un análisis de la elección de Francisco López Hernández, dentro del movimiento realista y las demostraciones que nos permiten enclavarlo dentro de él.

El cuarto capítulo trata del intimismo, la privacidad y el individualismo, características muy específicas en la obra de F.L.H. y en la de los realistas que incluyo en el mismo grupo;

son cuestiones de vital importancia para comprender su obra, y permiten establecer la relación de ésta con su vida íntima. Asimismo, se establece una relación con otra característica muy peculiar de sus obras: lo intemporal, aquello que se ha dado por llamar "eterno".

En el quinto capítulo entramos a tratar la obra de Francisco López Hernández. Como escultor, demuestra un dominio bastante amplio de todas las técnicas empleadas. Se diría que es un perfeccionista, e incluso toca un amplio campo de formas de representación como el relieve, la medalla, el dibujo y la escultura de bulto redondo. En este capítulo se efectúa la catalogación casi completa de su obra, a falta de aquellas piezas que han sido ilocalizables dado que ni siquiera recurriendo a la memoria del artista por cierto, portentosa dentro de su descuido ha sido posible tener la total seguridad de que nada se nos escapaba, así como de las que se han omitido por voluntad del propio F.L.H. al no considerarlas representativas de su quehacer artístico.

En el sexto capítulo cito a aquellos artistas jóvenes, alumnos de F.L.H., que son continuadores de sus tradiciones en el campo de la medalla y, en algún caso, en el desarrollo de su obra

actual, confiriendo continuidad a esta manera de entender la realidad.

El capítulo siete lo constituyen sus datos biográficos y de curriculum. Figuran aquí aquellos datos de interés para este trabajo, tanto personales, refiriéndome en este caso a su vida privada, como de actividades académicas y profesionales.

I. ESCUELA DE MADRID

I. ESCUELA DE MADRID.

En el presente capítulo se han planteado una serie de problemas respecto a su desarrollo, debido a la amplitud del mismo y a la abundancia de textos publicados sobre el tema. El carácter polémico de las aportaciones contenidas en estos textos dota de un gran interés a la nueva visión que confieren al grupo.

Desentrañar de una manera objetiva lo que otros han querido decir sobre *EL GRUPO DE MADRID*, e irlo arropando con los diversos escritos que al respecto han sido publicados, ha conllevado una tarea de compilación y posterior estudio de varios años. El resultado ha sido este texto que, por el cúmulo de datos de interés se erige sobre una estructura bastante densa. Asimismo en el planteamiento de su estructura ha requerido una autentica labor de rompecabezas, ya que, al ser su contenido tan vasto, era fundamental darle un desarrollo a través del cual se fueran apoyando los sucesivos subcapítulos entre sí.

Muchos de los datos aquí citados han sido hallados en archivos particulares, mediante entrevistas personales y tras una intensa y larga búsqueda en la que nunca se acababan las fuentes de información, dado que el último encuentro siempre provocaba otros nuevos. De manera que en cierto modo, muchos de los textos aquí

citados salen a la luz por vez primera de una manera coordinada, relacionándose escritos de una misma persona publicados en distintas épocas. Esto reviste un gran interés para aclarar una serie de contradicciones y supone leer repetidamente un mismo texto con el fin de analizar su relación con los demás sin anteponer una opinión a otras, buscando tan solo una "verdad" fruto de la evidencia que resulta cuando se contrastan datos minuciosamente recogidos y expuestos.

1. Grupo de Madrid.

La originaria llamada "*Escuela de Madrid*" efectúa su primera exposición en 1945 (*Exposición antológica. Escuela de Madrid, Caja de Madrid, 1990, 291, págs. 79-96*).

Javier Tusell la define como:

"Lo anterior a la escuela de Vallecas, las enseñanzas de Vázquez Díaz, algunos coetáneos brillantes, una voluntad de modernidad dentro del realismo y un procedimiento comercial imaginado por sucesivas galerías".(1)(pág.79)

La "*Escuela de Madrid*" a la que me refiero en este capítulo, y a lo largo de mi tesis, es la compuesta por Antonio López, María Moreno, Julio López Hernández, Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla.

Para apoyar esta propuesta aludo al texto escrito por Francisco Calvo Serraller con motivo de una exposición de "realistas" en Japón:

"Ni discípulos, ni aun menos seguidores oportunistas, sino, como antes se apuntó, amigos entrañables y colegas profesionales muy próximos a su mundo, la pintora María Moreno, que es su esposa, y los escultores Francisco y Julio López Hernández, forman parte de este círculo de artistas que participa de unas inquietudes similares a las de Antonio López, círculo que es el que ha dado pie a la llamada escuela o agrupación de realistas madrileños, que no se debe nunca confundir con un movimiento organizado o programático."(15)(pág.107)

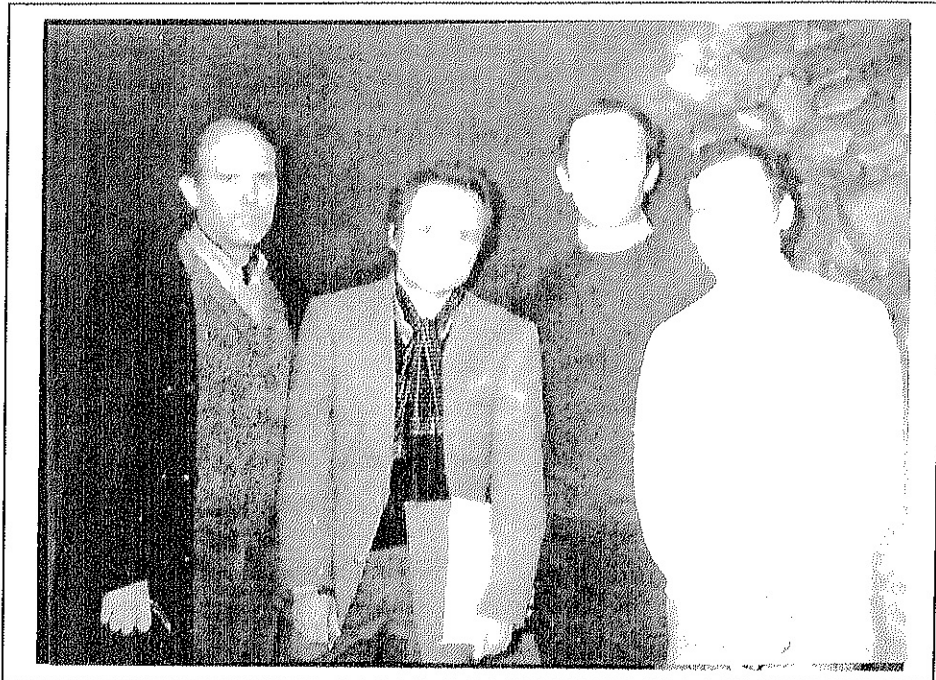


Ilustr. 1

(En este texto Isabel Quintanilla está excluida por no concurrir a dicha exposición, pero, insisto, también forma parte del grupo, como iremos viendo a continuación).

Es en la década de los 50 cuando surge este grupo englobado dentro del llamado "*nuevo realismo*", aunque posteriormente se le una equívocamente a otras definiciones. Sus miembros son los precursores de un importante movimiento de vanguardia artística en su época, al que aportaron conceptos "*modernos*".

"Pero el embate del nuevo realismo español-esta nueva y profunda Escuela de Madrid - se realizó con el embate de una escultura pionera en el mismo sentido. Julio y Francisco López Hernández, desde el comienzo de su carrera, entablaron una moderna relación conflictiva con el modelo realista". (13)(pág.13).



Ilustr. 2

Existen una serie de premisas fundamentales que dan lugar a la constitución de un "grupo artístico". La primera es que sus integrantes coincidan en la elección de un movimiento artístico determinado, que tengan una misma voluntad de elección; en este caso concreto es el realismo. La segunda, que coincidan en el

tiempo.

Todos los integrantes de este grupo pertenecen a la misma generación. Existen además una serie de elementos aglutinantes: exceptuando a F.L.H., quien estudia en Artes y Oficios con José Capuz, todos lo hacen en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

"¿Qué se entiende por realismo madrileño?. Hay que empezar por preguntárselo, porque parece una de esas fórmulas que, a fuerza de repetirse, ven excusada cualquier explicación. Ninguno de los componentes indiscutiblemente adscritos a esta tendencia ha redactado manifiesto alguno, ni ha declarado poseer un código artístico que le sirviera de aglutinante formal.

Ha habido entre ellos ciertas coincidencias, pero queda por ver y analizar lo que tienen de estilísticamente relevante, porque los lazos de carácter generacional, afectivo o familiar no nos autorizan a hablar de la existencia o formación de un grupo o movimiento artístico, y mucho menos, cuando, saltándonos el marco preciso del núcleo original que ha dado pie a la leyenda, se trata de ampliar indiscriminadamente su alcance, incluyendo en el montón a cualquiera, so pretexto de algo tan ambiguo como pintar realista o residir en Madrid (...) Así que, para despejar de entrada el equívoco, lo que hay que hacer, en primer lugar, es identificar a los personajes, que, sea como sea, pero con legitimidad histórica, fueron los primeros en ser reconocidos como tales realistas madrileños. Entre ellos, hay sólo cuatro nacidos en Madrid, los hermanos Julio y Francisco López Hernández, María Moreno e Isabel Quintanilla, pues ni Antonio López García, oriundo de Tomelloso (Ciudad Real), ni Amalia Avia de Santa Cruz de la Zarza (Toledo), lo hicieron en la capital. Todos, eso sí, vinieron al mundo en la década de los treinta, comenzaron sus estudios artísticos superiores en la de los cincuenta, y sin excepción, los cursaron en Madrid, principalmente en la escuela de Bellas Artes de San Fernando, salvo Francisco López Hernández, que estudio con el escultor José Capuz en la Escuela de Artes y Oficios. (5).

La historia actual permite, gracias a la abundancia de datos, su reconstrucción. Esta se ha hecho al margen de sus protagonistas, quienes niegan que el realismo madrileño fuera un movimiento programático organizado, indicándonos como el elemento aglutinante consistió en la amistad anudada de un grupo de jóvenes estudiantes de Bellas Artes. En unas declaraciones de Antonio López a Michael Brenson, observa:

"No se puede hablar de grupo en el sentido que se entiende en el mundo del arte. No pretendíamos ejercer ningún tipo de presión, ni teníamos ningún programa que proponer ni reivindicar..."(10) (pág.42)



Ilustr. 3

2. Datos generacionales.

La generación a la que pertenecen estos artistas es la de la posguerra. Su infancia se desarrolla en una España en la que la guerra ha dejado arrasadas la economía y los medios artísticos e intelectuales; el nuevo régimen impone una serie de premisas en estos campos que hacen muy difíciles la supervivencia y todo tipo de nuevos florecimientos, así como el contacto con el exterior. Podríamos decir que es una época adversa a todo tipo de creación artística.

"Yo nací en el año 30, sufrí una guerra tremenda y he vivido en barrios en los que el esfuerzo humano, la lucha por la vida, ha sido muy dura. Me he criado en este ambiente. Mis abuelos eran orfebres, mis padres también y durante los años de posguerra que fueron durísimos, el trabajo no daba para caprichos en el mundo que me rodeaba." Julio López Hernández. (1) (pág.79).

Tales condicionantes influyen en la formación de estos artistas, como ellos mismos observan en diversas declaraciones publicadas con motivo de sus exposiciones.

Merece la pena resaltar que estos nuevos artistas tuvieron más facilidades que la primera generación de "*La Escuela de Madrid*", cuyos protagonistas tardaron más en poder dedicarse a la pintura,

mientras que los de esta nueva generación lo lograron desde un principio, haciéndolo compatible con la docencia.

Javier Tusell alude a la exposición "*Treinta y ocho artistas jóvenes*" (Madrid, Departamento de Cultura, Delegación Nacional de Educación, 1954) como resultado de una curiosa mezcla de dos generaciones. Respecto a las mejores circunstancias de esta nueva generación;

"Varios de estos pintores lograron hacer su primera exposición individual antes de cumplir los treinta años. Los dos hermanos López Hernández, Antonio López y Enrique Gran obtuvieron becas de la Benemérita Fundación March, cuyo papel fue tan importante en la promoción del arte contemporáneo en España." (1)(pág.96).

También este grupo se aprovecha de los medios de la anterior generación, como las exposiciones nacionales a las que concurrían. La diferencia mas palpable entre la anterior generación y ésta es la comunicación con el exterior a una edad temprana, cosa que para los anteriores no llegó a ser más que un deseo debido al aislamiento de posguerra.

"Mientras tanto, también en 1955, Francisco López Hernández y Antonio López viajaron a Italia, también becados, "dispuestos a morir de placer", según ahora recuerdan, dado su apasionamiento por el arte italiano." (1)(pág.96).

En enero de 1955 se inaugura en las salas de la dirección de Bellas Artes de Madrid la exposición colectiva formada por Antonio López, Julio y Francisco López Hernandez y Lucio Muñoz. La obra de este último era abstracta; la de los demás, realista, Santiago Amón, para destacar la importancia de aquel evento, escribió:

"La exposición tuvo lugar cuando mayor parecía el auge de las corrientes abstraccionistas e inminentemente la irrupción de las corrientes informales, patentizándose más y más a partir de aquella hora, la presencia y peculiaridad de su realismo en perfecta armonía con la presencia de los abstractos y con una misma conciencia de modernidad." (10)(pág.45).

No obstante, tuvo que pasar mucho tiempo hasta que triunfara esta generación de realistas, e incluso, cuando esto sucedió, fue bajo los auspicios de una importante exposición internacional (VI *Documenta de Kassel* en 1977), donde se les englobó con una serie de "movimientos realistas" con que no se identificaban, como lo demuestra el que entre los textos del catálogo no figurara ninguno alusivo a estos artistas en especial, ni tampoco se les incluyera en los pertenecientes a los demás grupos ya establecidos. (12).

Volviendo a su repercusión en la época de su creación como opción dentro del ámbito artístico, podemos citar el siguiente texto de Víctor Nieto Alcaide:

"El realismo de estos artistas configuró una opción inédita en el panorama de la figuración española de los años 50."

En este panorama tuvo una escasa resonancia la presencia de los jóvenes realistas que comentamos aquí. Es evidente que el predominio y, en cierto modo la prepotencia de la abstracción, convertía en algo singular e incluso paradójico, este nuevo intento de renovar la figuración desde el ámbito del realismo. Tuvo que pasar un cierto tiempo, para que la crisis de la abstracción diese lugar a nuevas actitudes hacia la figuración y para que se llegase a valorar en su justa dimensión el sentido de estas obras cuya figuración lograba romper los moldes habituales de la representación".(11) (pág.39).

En la década de los 50 surge también El Paso grupo de informalistas derivados de la abstracción, el grupo valenciano Parpallo que aglutina a los constructivistas y geométricos, y el Equipo 57. Estos grupos proceden de los que surgieron a finales de los años 40, en plena posguerra: Dau Al Set, Altamira, Portico y el Movimiento Indálico.

Tanto los realistas como los abstractos buscan anclar en la tradición artística española sus recientes conquistas vanguardistas. En ello se diferencian de los artistas de posguerra, en que éstos eran más "casticistas" (los paisajistas de la escuela de Vallecas y los seguidores de la primera escuela

de Madrid).

El único toque de modernidad que podía permitirse a los artistas de los años 40 era en el paisaje, en el estilo de lo que se denominaba la Escuela de París, colores arbitrarios frente a una composición poscubista.

El aislamiento de un posible apoyo internacional se debió a la situación de posguerra y a la segunda guerra mundial, que se libraba en aquel momento en Europa.

1955 es una fecha decisiva para el cambio artístico: se concede el Premio Nadal a la novela *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, el Premio de la Crítica en Cannes a Juan Antonio Bardem por *La muerte de un ciclista*, los poetas Blas de Otero y Gabriel Celaya publican *Pido la paz y la palabra*, y *Cantos Ibéricos*, se desarrollan las conversaciones sobre el cine español en Salamanca y se prohíbe el Congreso de Escritores Jóvenes.

En 1954 muere Eugenio D'Ors, legitimador de la vanguardia de la posguerra; los funerales de José Ortega y Gasset, fallecido en octubre de 1955, preludiaron una potente protesta estudiantil. Muere también el poeta-pintor José Moreno Villa, cuya acción tutelar a través de la Residencia de Estudiantes sobre los jóvenes escritores y los artistas plásticos de vanguardia hasta la guerra civil fue muy relevante, y Pío Baroja lo hace a finales de 1956. Los dos primeros y este último son miembros de la

Generación del 98, cuya incidencia intelectual y moral en la historia cultural española del siglo XX tiene un interés acumulativo de gran repercusión polémica sobre este preciso momento. La mayor agitación cultural aconteció en el campo de las artes plásticas.

1955-La exposición "Tendencias recientes de la pintura

Francesa", itinerante por Madrid, Valencia, Zaragoza y Bilbao.

- "El arte moderno en los Estados Unidos" en Barcelona, organizada por el MOMA de Nueva York.

- "Retrospectivas de los precursores" en Madrid.

- "Pintores Suizos Contemporáneos" en Madrid.

- "Pintura Contemporánea Neerlandesa" en Madrid.

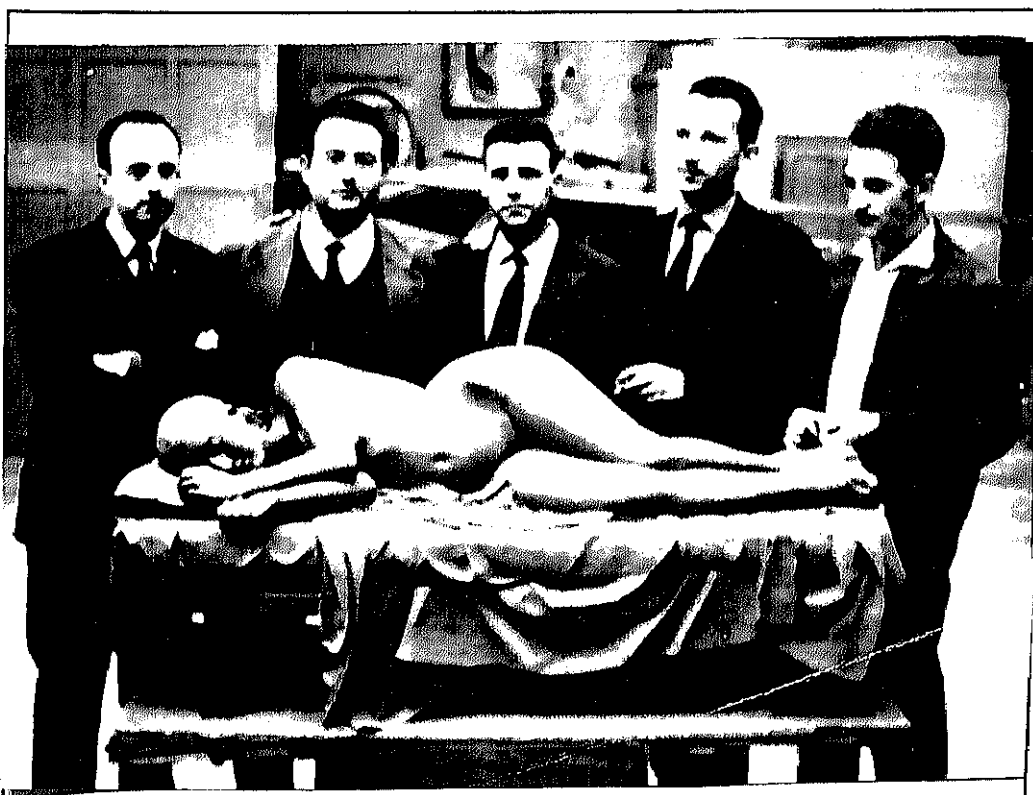
Con todas estas exposiciones internacionales y muchas otras que se realizaron en galerías privadas, se ve cómo se resquebraja el aislamiento que imposibilitaba la comunicación con la vanguardia internacional.

A esto contribuye una mayor facilidad de salir al extranjero para nuestros artistas.

Entre 1960 y 1964, Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández vivieron casados en Roma, donde éste disfrutaba de una beca en la Academia de Bellas Artes.

Un dato curioso a tener en cuenta en este grupo es la formación de matrimonios entre sus miembros. Entre 1960 y 1961, se casan Antonio López y María Moreno, Julio López y Esperanza Parada (también pintora) y Francisco López e Isabel Quintanilla.

"Como se ve, esta es la historia de unos compañeros de estudio bien avenidos, que acaban transformando la endogamia afectiva de una tertulia escolar en otra familiar, más estable".(5).



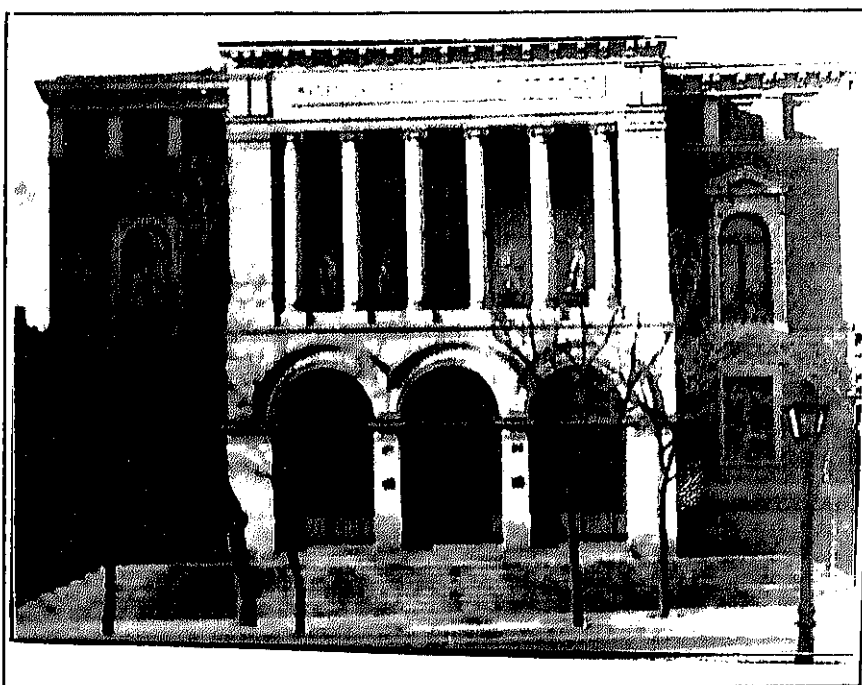
Ilustr. 4

3. Formación artística.

El ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando exigía un examen bastante duro. Para prepararlo existían diversos lugares, dos de los cuales eran Artes y Oficios y el Museo de Reproducciones Artísticas, situado por aquel entonces en el Casón del Buen Retiro.

Los hermanos López Hernández lo hicieron en el primero, ingresando

luego Julio en la Escuela, no fue así en el caso de Francisco, que se quedó en Artes y Oficios completando su formación con el escultor



Ilustr. 5

José Capuz.

De todas formas, la Escuela sirvió de unión a todos pues fue

lugar de encuentro, al igual que lo fue el Museo de Reproducciones Artísticas, del que todos hablan como "un lugar maravilloso donde se podía uno dedicar a él y a la pintura". Ninguno de ellos recuerda la huella de algún profesor en especial.



istr. 6

"Como en tantas otras ocasiones antes de este momento y tantas otras después, la formación del artista plástico estuvo mucho más influida por la tertulia de amigos y el debate de taller que por las enseñanzas concretas de carácter plástico recibidas en la Escuela".(1)(pág. 89).

Más bien, el aprendizaje se producía entre los propios compañeros y no se limitaba a las artes plásticas, existía un continuo intercambio de literatura y música a pesar de la escasez de medios. De ahí que surgieran inclinaciones hacia la literatura o la poesía en algunos de ellos.

"También otros sintieron la atracción de la poesía o de la expresión literaria, que triunfó en Nieva pero que sólo despuntó mas tímidamente en Francisco López Hernández, Joaquín Ramo o Lucio Muñoz. Lo que primaba era el intercambio sobre Arte Moderno. Tanto Lucio Muñoz como Antonio López recalcan que con mucha frecuencia era Francisco López Hernández aquél que parecía tenerla más completa descubriéndoles, gracias a tarjetas postales compradas en la librería CLAN, figuras y modos hasta entonces desconocidos" (por ej, pintores italianos como De Chirico, Carlo Carrá, Modigliani...ó algún otro). (1)(pág. 89).

Por aquel entonces estaba de profesor de la escuela Eduardo Chicharro, hijo del conocido pintor. Director durante muchos años de la Academia de Bellas Artes en Roma, en 1943 vuelve a Madrid, y en 1945 aparece el "postismo", movimiento en el que participa llegando a publicar hasta tres manifiestos en revistas de gran peso.

"Aunque Chicharro era ya un postmodernista, "el postismo" de su invención lo explicita en varios de sus manifiestos, en unión del raro poeta Carlos Edmundo de Ory". (13)(pág. 13).

Este movimiento era el resultante de los *ismos* precedentes, sobre todo Surrealismo y Expresionismo, acercándose su estética a la de Dalí o Max Ernst. Es una especie de burla, de "culto al disparate" muy aceptado entre la mayoría de los artistas al margen de su participación o no (como los realistas) en este movimiento, porque aporta un respiro en el ambiente de represión que reinaba en aquella época.

"La vida de Eduardo Chicharro fue una persecución de lo imposible un no acostumbrarse a vivir convencionalizado. Lucio Muñoz, Joaquín Ramo, Julio López Hernández y Amalia Avía le siguen considerando un obligado punto de referencia en su formación como artistas". (1)(pág. 92).

En 1955 se organiza una exposición de pintura contemporánea italiana en el Retiro, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica. Participan, entre otros, Modigliani, Carrá, De Chirico, Campigli, Marini, Martini, Manzú... Otra de escultura italiana en la galería Juana Mordó ratifica la influencia del arte italiano:

"Respecto de Antonio López no se ha tenido suficientemente en cuenta la sintonía con Chagall en su inicial etapa de tono surrealista; en cambio es mucho más habitual recordar el impacto, tanto en él como en Francisco López Hernández, del Renacimiento Italiano" (Verrochio, Donatello, Pierro Della Francesca...). (1)(pág. 94).

4. Tradición Artística.



Ilustr. 7

Existe también una tradición artística en la mayoría de los casos. En el caso de Antonio López García, su tío Antonio López Torres es una referencia obligada. Nacido en 1902, estudia en Madrid y a partir de los

años 40 vuelve a su pueblo natal de la Mancha (Tomelloso) donde crea una obra caracterizada por su voluntad realista. Quizás se pueda considerar a este pintor como un precursor de este grupo; de ahí que más adelante vaya a formar parte, junto con el grupo, de diversas exposiciones, algunas de ellas en el extranjero.

"En cualquier caso A.L.T. no sólo se debe considerar maestro de su sobrino; eso explica que con el tiempo, participara en algunas de las exposiciones colectivas celebradas en Alemania, con la equívoca denominación de REALISMO MAGICO". (1)(pág. 87).

"Para otros de los pintores de esta generación, como Isabel Quintanilla, A.L.T. es también (tío Antonio) y de él hay un cuadrillo en el estudio e incluso una manifiesta influencia en alguna obra reciente como unas levísimas acuarelas de paisaje extremeño". (1)(pág. 87).

En el caso de los hermanos López Hernández, la tradición parte de su abuelo Francisco López, que a su vez procede de una tradición artesanal Albaceteña (Riopar). Este funda un taller de orfebrería en el madrileño barrio de Tetuán, que a su vez hereda su hijo Julio López Blázquez y en el que efectúan sus primeras experiencias Julio y Francisco, hijos de este último. El padre de los hermanos L.H. es asimismo profesor de grabado en hueco en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Además de la tradición personal, podríamos señalar otra de tipo genérico que se remonta a tiempos pretéritos. Me refiero a aquella que se tiene por el simple hecho de ser español y, por lo tanto, portador de una tradición histórica, lo que se ha llamado "pintar a la española".

"Pintar a la española no es cuestión de propósito sino de destino, de temperamento irrefrenado, hijo a su vez de un clima y de una sociedad determinados. Por universal que lleve a ser, el artista es hijo de un lugar y de unos condicionamientos históricos, pero siempre superadores de estas reservas. Cualquiera que lo mire dirá; esto es arte Español, algo que sorprende por su materialidad succulenta, su concrección simbólica, por su extraña y solemne medida. Digo esto pensando en Velázquez, Ribera, Zurbarán. Pintar a la Española es no hacer convencional, me refiero siempre a verdaderos representantes, encararse con la realidad y la materia de la manera más desinteresada. Quiero decir menos intelectual. Esto es lo que le ha distinguido siempre. La pintura Española ha reflejado siempre muchas influencias de fuera, es por ejemplo la mas directa hija de Caravaggio. Pero estas características de atención a la realidad y superación de modelos foráneos la definió siempre". (13) (pág. 13).

5. Un grupo más amplio.

Además de los componentes del grupo formado por los hermanos López Hernández, Antonio López y las pintoras María Moreno e Isabel Quintanilla, aparecen una serie de artistas íntimamente ligados a ellos - tanto por su amistad como por la formación artística y las actividades profesionales posteriores a su época de estudios - aunque no desarrollen la misma vocación por este tipo de realismo y ni siquiera sean realistas. Estos son Enrique Gran, Amalia Avia, Lucio Muñoz (casado con la anterior), Joaquín Ramo y Esperanza Parada, mujer de Julio López Hernández.

Una de las características de este conjunto de artistas es la cantidad de exposiciones colectivas realizadas en común. Pienso que esto se debe, en algunos de los casos, más a su solidaridad y a una serie de circunstancias coincidentes de tipo amistoso, que al hecho de que formen un movimiento artístico determinado, aunque esto se dé, como aquí definiendo, en parte de sus componentes.

En 1955 Lucio Muñoz realiza una exposición individual en la sala Dintel en Santander. El catálogo cuenta con unas palabras introductorias de Francisco López Hernández, puramente literarias, pero que traslucen una sensación de tarea común.



Ilustr. 8

Los hombres empiezan a exponer en la década de los 50, las mujeres en la de los 60. Esto se debe sin duda a la diferencia de edad; cuando los hombres acababan sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San

Fernando, las mujeres los comenzaban (ver datos generacionales al final del capítulo).

En 1953, los hermanos López Hernández y Lucio Muñoz expusieron en la Delegación Nacional de Educación y Descanso con otros artistas; los hermanos solo presentaron bocetos.

"En cambio hay que atribuir una especial significación a la exposición colectiva celebrada por Antonio López, Lucio Muñoz y los hermanos Julio y Francisco López Hernández, citados todos ellos por su nombre de pila, como para recalcar su juventud, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, en los bajos de la Biblioteca Nacional. (Javier Tusell dice con respecto a las críticas realizadas con respecto a este evento. "También algún crítico expresó muy bien la influencia predominante en estos cuatro jóvenes cuando dijo de ellos, que parecían tener un pie puesto en Italia". (1)(pág. 98).

A pesar de la disparidad de tendencias se dio la colaboración en diversos proyectos, como en el Santuario de Aranzazu, donde ayudaron a Lucio Muñoz, Joaquín Ramo y Julio López Hernández, y en el parador de San Marcos en León, en el que Julio López Hernández volvió a ayudar a Lucio Muñoz.

En 1970 Ernesto Wuthenow organiza una exposición en Frankfurt en la que participan Antonio López Torres, Antonio López García, Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla y Julio y Francisco López Hernández (exposición que sería de vital importancia para este último ya que significa su descubrimiento en Alemania), lo que le daba un indudable aire de familia.

"Pero esto no siempre ha ocurrido en ocasiones posteriores en que a esta generación se han sumado los nombres de miembros de otras, con los que no siempre guardan identidad. Ni siquiera puede dárseles por el procedimiento un poco forzado, de presuponer la existencia de dos generaciones realistas". (1)(pág. 105).

Podríamos, después de lo expuesto, citar el siguiente texto de Javier Tusell, refiriéndose a la existencia de un grupo de realistas dentro del compuesto por los artistas anteriormente citados, y al que, por sus características, se le puede atribuir esta nomenclatura con mayor razón. E incluso soy partidaria de decir que son los únicos que, atendiendo a su trayectoria, pueden hacerse valedores de tal nombre, incluyendo, por supuesto a Julio

López Hernández.

"A mi modo de ver dentro del grupo hay una relación particularmente estrecha entre cuatro personas; Antonio López, María Moreno, Isabel Quintanilla y Francisco López. I.Q y M.M, fueron compañeras y amigas en la escuela, mas tarde todos coincidieron en Roma (María y Antonio no en calidad de becarios, tan solo fueron de visita). El aire de familia se da en ellos reduplicadamente, a las coincidencias temáticas las llaman, "historias de familia", ninguno pretende ser mas que el otro. Paco López dice haber sentido una emoción como nunca al contemplar la obra de Antonio López, este admira la entereza moral de Paco en el mantenimiento de la vocación por el realismo, su claridad y limpiezas absolutas, su carencia total de retórica y la capacidad de trascender la realidad a través de la realidad misma". (1)(pág. 135).



Ilustr. 9

Este conjunto de amigos continúa hoy en día realizando exposiciones en conjunto, como la última de "Compañeros en Madrid" en Madrid, Zaragoza y Santander.

Realismos.

1957 surge un cambio en todos los terrenos. En pintura triunfa informalismo, y la formación de grupos con pretensión de grupo escuela como El Paso dejó aparentemente al margen de las vanguardias a los realistas e, incluso, a los informalistas o abstractos que no militaban en el grupo, como si éste tuviera la tentación de la abstracción.

"El triunfo generalizado del informalismo en los años sesenta pareció crear una barrera (insistimos en el público, no en los artistas) que se verá aumentado por la aparición de los nuevos realismos a partir de los años setenta. Eso implicaba la dificultad para aparecer en las mismas exposiciones a pesar de que perdurara la amistad y la influencia mutua".
(1)(pág. 105).

En este ambiente los realistas a los que nos referimos como el *IPO DE MADRID* tienen que luchar por defender sus propias apuestas ante la habitual clasificación de "academicistas".

"Hubo un momento en que pudo parecer ilegítimo el realismo como fórmula periclitada que necesariamente gravitaba hacia lo académico cuando, en realidad, lo convencional pintura o escultura que seguía estos moldes era antitética respecto de lo que representaban los hermanos López Hernández.
(1)(pág. 121).

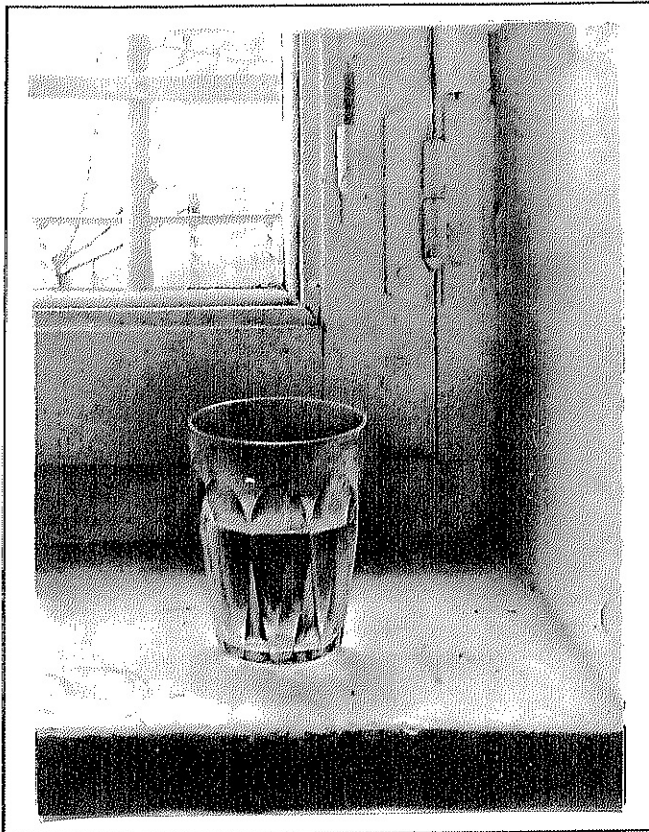
Lucio Muñoz se defiende así en unas declaraciones a García Viñó:

"No me preocupa en absoluto que pueda ser más avanzado, pero lo más actual puede ser incluso lo que tenga menos aspecto de serlo, pero sin duda no lo serán los academicistas, sean figurativos o abstractos (que también los hay)". (1)(pág. 116).

Los críticos, añadía, no deberían perderse en encasillamientos entre abstracción y realismo, identificando la primera con la posibilidad de fraude y al segundo con la facilidad de comprensión, porque personalmente consideraba más difícil comprender la obra de Velázquez, Durero o Leonardo, que la de Kandinski, Wols o Tobey.

"La figuración no es en efecto sinónimo de realidad, ni tampoco la abstracción sinónimo de su evasión". (1)(pág. 116).

Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández son dos de los artistas del grupo que más han escrito con el fin de diferenciarse de "los nuevos realistas". La primera dice de su obra:



Ilustr. 10

"Está por temática y por concepto dentro del realismo figurativo y muy alejada del fotorrealismo Americano, siendo como son muy diferentes entre si, incluso técnicamente el uno del otro, aunque a veces por su parecida temática pueda confundir al profano"... "No existen graves diferencias entre el realismo actual y el del siglo XIX". (7).

Y cita como referencia para su obra al pintor Aureliano de Beruete:

"El desarrollo de la creación no depende de fórmulas aprendidas, es tan sutil y compleja, que ni el mismo artista podrá dar la clave explicativa del mecanismo que marca esta pauta". (7).

rompiendo de esta manera con cualquier academicismo.

De idéntica manera se expresa Francisco López Hernández en su tesis doctoral (8), donde identifica el hiperrealismo como una fórmula surgida en Estados Unidos, con características muy propias desde el punto de vista iconográfico y técnico.

George Segal, John de Andrea y Duane Hanson utilizan el vaciado directo sobre sus modelos con escayola o silicona; a menudo, la obra escultórica se completa con un ambiente creado con objetos reales.

"Ya comprobaremos que la técnica tradicional sumada a la invención propia constituye un cambio un factor esencial para la comprensión de estos artistas". (8)(pág .126).

El propio José Marín-Medina, en su libro "*La escultura Española Contemporánea(1800-1978)*" (9), los agrupa dentro de un capítulo llamado "Escultura Hiperrealista":

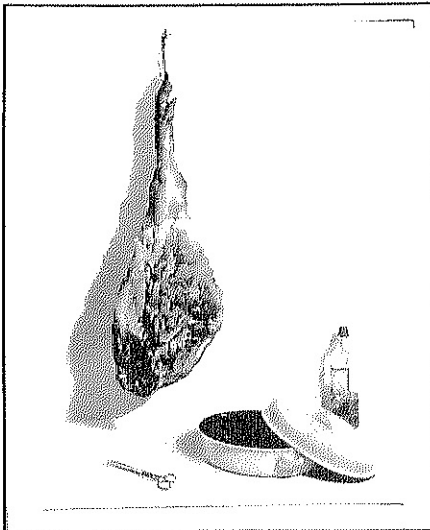
"Mediados los años 60, se produce en la península una vuelta a los códigos decididamente figurativos de la escultura tradicional, como una respuesta más a la saturación, agotamiento y decadencia de las tendencias informalistas. Coincide así, la puesta en marcha de nuestra escultura hiperrealista con la aparición de las similares corrientes americanas, de la imagen fotográfica o ultrarrealismo.

Pero hay que advertir que el primer hiperrealismo hispano poco tuvo que ver con la tendencia yanqui, pues ya en 1970 los escultores Julio López Hernández, Francisco López Hernández y Antonio López García, con un grupo de pintores, expusieron su particular realismo en Franckfort, cuando hasta dos años después no se produciría la mostración europea de

"nuevo"realismo americano (VI Documenta de Kassel,1977). Además nuestra escultura hiperrealista no concuerda con las imágenes congeladas ni con la actitud distanciada, impersonal y neutral del hiperrealismo estadounidense.La citada exposición de Francfort presenta a nuestros artistas bajo el título bastante acertado de "Realismo mágico",y efectivamente cierto halo preternatural se desprende de estas figuras, dotándolas de transcendencia poética.

Por supuesto, nuestra escultura hiperrealista parte de la tradición renacentista,y, sobre todo, vuelve su mirada al realismo naturalista de la segunda mitad del siglo XIX. Lo cual no impide ciertos contactos con la incorporación estética, del objeto real, propia del dadaísmo y del movimiento Pop.

En cualquier caso la escultura hiperrealista pretende, más que una representación mimética, casi una reproducción facsímil de la realidad. (9)(pág. 281,282).



Ilustr. 11

Para enumerar algunas de las características formales del hiperrealismo, así como para definir su contexto, hay que resaltar que el verismo de los hiperrealistas se basa en bastante medida en la reproducción a través de la fotografía de la realidad, de donde ha surgido, a su vez, la definición del fotorrealismo.

En la acertada formulación de uno de los representantes del Neorrealismo, Bernhard Dörries,"utiliza la fotografía para describir más exactamente la realidad y se olvida de que la cámara solamente tiene una lente, mientras que el artista con dos ojos, con cuerpo y alma, con todos los sentidos

percibe la realidad, mucho más profundamente",

También se caracteriza por una actitud de maníaca neutralidad, que filtra escrupulosamente cualquier partícula de deformación subjetiva por la vuelta a la técnica más sofisticada de composición dentro de la ortodoxia convencional del cuadro de caballete.

Y, finalmente, su temática "popular", pero en el sentido que dio a este término la figuración americana del arte Pop como su principal fuente de inspiración. Entre las figuras más representativas de este "hiperrealismo", cabe señalar a Malcom Morley, Chuck Close, J. Baeder, Ken Danby, R. Estes, P. Pearlstein, Duane Hanson, John de Andrea...

Por lo que se entiende fundamentalmente en el arte contemporáneo como hiperrealismo, éste es el movimiento surgido en los años 60 en América y que posteriormente pasa a Europa y luego a Japón. Ernst Wuthenow, conocedor de la obra de estos realistas, hace la siguiente afirmación:

"Este realismo se caracteriza por una sutilidad tan penetrada por el sentimiento, que ni en los dibujos de retrato mas precisos se puede percibir efecto fotográfico alguno". (18).

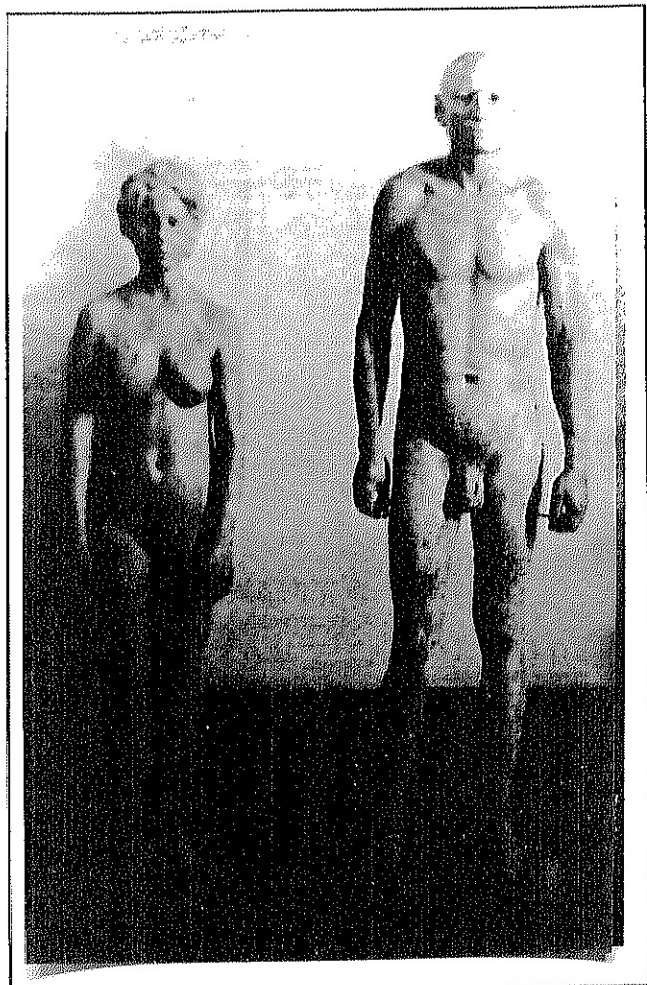
eliminando así una de las características fundamentales que los incluiría dentro del grupo de pintores hiperrealistas.

Si nos adentramos en la historia con el único fin de buscar ejemplos aclaradores para diferenciar algunas de las características propias y excluyentes entre realismo e hiperrealismo, podemos citar el texto de Santiago Amón, refiriéndose a Velázquez y Vermer:

"Un paso más allá de la distancia se abre el confín del espectáculo la región del milagro, la luz suprarreal y la atmósfera onírica. Vermer a infringido la posibilidad extrema de la lejanía mental en que las cosas se dejan ver, ha transcendido el umbral último en que los objetos, bañados ya de un tinte de excesiva claridad y distinción, pierden lo duro de su costra, lo opaco de su propio suceso y lo raro de su presencia cotidiana. Vermer vendría por tal modo a ser el padre del hiperrealismo, el primer y más leve introductor de esa magia". (14)(pág. 8).

Los realistas de los que hablamos se han detenido en el límite justo de la realidad sin trascenderla, han aceptado austeramente lo raro, opaco y duro de los objetos, lo impenetrable de su costra, lo monótono e inquietante, enigmático y familiar de su constancia ante nuestros ojos.

Las figuraciones de este grupo español implican la dimensión opuesta al universo onírico. En ellas se concentra y resplandece el retorno a la realidad. Como al volver del sueño, pueden las cosas inmediatas causarnos inquietud y asombro por su presencia



Ilustr. 12

repentina, por el súbito estar donde es habitual su estancia, o como contraste de lo recién y nebulosamente soñado; de igual modo, la mirada del contemplador se siente sacudida por esos objetos tan adictos a la costumbre, por estos lienzos distensos como pantallas del suceso diario, por estas esculturas en que la realidad sigue ofreciendo su costra impenetrable, su inquietante opacidad, su tacto, sin alegorías ni metáforas de lo onírico,

alertadoras sólo de la carga de realidad que llevan a sus espaldas.

Marginada la palpable contradicción entre magia y realismo, la tramoya exquisita del *Realismo Mágico* tiene aún menos que ver (aunque algunos críticos pretendan deducir similitudes) con el arte de este grupo.

El realismo mágico es una expresión acuñada por Franz Roh en 1925 para el Neorrealismo Alemán, y que, en el fondo, se refiere a la representación de lo real en un contexto enajenado. En el realismo mágico las figuras se recortan hasta la pulcritud del entorno, haciendo hieráticos los ademanes, petrificados en la identificación del tiempo, en tanto el ambiente, enmarcado en la geometría de fingidas arquitecturas, aparece incontaminado, aséptico, transparente y utópico.

En nuestros realistas, el suceso se imprime con toda la crudeza y la emoción de su estímulo. El instante aislado del acontecer vital es trasladado al lienzo, al barro, al bronce, a la madera policromada con todo su atractivo e insignificancia.

La fama internacional conseguida por Antonio López García jugó un papel legitimador para el realismo en general, lo cual, sin embargo, no le constituye (según palabras de la propia Amalia Avia) en el padre de los realistas, a pesar de que haya algunos críticos que defienden esta premisa:

"En realidad nuestros hiperrealistas, sin tener conciencia de ello, se adelantaban quince años a la fórmula triunfante en el sofisticado mercado artístico americano, cuyo centro privilegiado-Nueva York- debe compartir la gloria en este asunto con la pequeña localidad Manchega de Tomelloso, lugar en el que nacen Antonio López Torres y su sobrino Antonio López García, fundadores de la dinastía de los realistas españoles". (2) (pág.27).

La calidad en la obra de los hermanos López y la coincidencia en los apellidos acuñó el término "Lopeceo". El verbo Lopecear fue sinónimo de hacer realismo:

"La escuela fue en efecto importantísima para Antonio López García, allí conoció a sus mejores amigos los hermanos Julio y Francisco López Hernández, famosos realistas también, cuyas coincidencias de apellido hará que el movimiento en España sea llamado en broma el de "La dinastía de los López". (2)(pág. 27).

Un inconveniente más para la comprensión de la obra de estos realistas es, en fin, la tendencia a identificarlos con formas de pintar, dibujar o de hacer escultura que, nacidas con posterioridad al comienzo de su obra artística, nada tienen que ver con ellos. No se debe, por tanto, cometer el error de identificar esta fórmula realista, una sola de las posibles, con el academicismo:

"Sin embargo, aunque en el momento de citar a los artistas preferidos las referencias a las pinturas realistas de tiempos pretéritos constituyan algo muy habitual (y con tendencia a ser exclusivo en el caso de Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla) eso no convierte a este tipo de pintura en específicamente española ni de únicas referencias clásicas y por tanto alejada de sensibilidad hacia el llamado arte abstracto". (1)(pág. 122).

¿En qué consiste en definitiva este otro tipo de realismo?.

Si transcendemos las definiciones negativas para adentrarnos en las positivas descubriremos que, en definitiva, en esta otra vertiente del realismo hay también una acumulación infinita, inagotable, de sugerencias que nacen de la realidad, al presentarla de una forma tan exacta que nos descubre, tras ella, el misterio que siempre oculta.

La mera representación, por puntual que sea, de la realidad, no basta; es imprescindible trascenderla.

De parecida manera se expresa Francisco López Hernández cuando afirma:

"Que la obra de arte debe estar impulsada por unos componentes estéticos que trasciendan la mera reproducción del objeto real. La acción creadora para él, consiste en (una intensificación de la forma representativa), es decir, ir más allá del pacto tradicional entre la mirada y la obra, de manera que queden transgredidas las reglas del juego, confiriendo realidad a la obra misma". (8)(pág. 169).

Esta sensación de *transrealidad* (realidad mas allá de la realidad misma), que se desprende de la obra de estos artistas, ha sido señalada por muchos de quienes han escrito sobre su obra. Así, Schilling dice de Isabel Quintanilla:

"Trasmedita los lugares, los objetos, personas y paisajes que pinta y que se nota tienen conciencia de lo detrás". (7).



Ilustr. 13

Todo esto nos plantea el interrogante de la supuesta relación de que con el surrealismo guardan estos artistas, que muy a menudo han sido englobados bajo fórmulas como "Realismo Mágico" o "Surrealismo Residual". El llamado surrealismo sólo ha sido



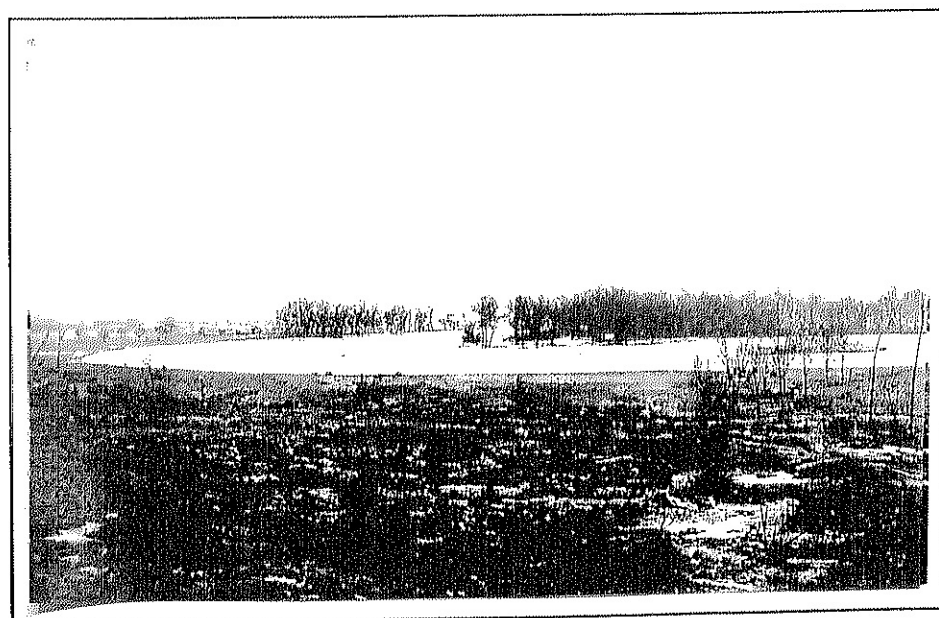
practicado durante una época de su vida por Antonio López García, y no aparece en absoluto en algunos artistas mas próximos a el (Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla y María Moreno). Es más exacto, pues, emplear el término de "transreal" que el de "surreal".



Ilustr. 14

"Para conseguir la primera es preciso, en primer lugar, practicar la sencillez. Lo que impresiona en estos pintores es que su presentación de la realidad consigue trascenderla sin caer, al mismo tiempo, en una aparatosidad de fuego de artificio que es característica de un surrealismo mágicista y que emplea el virtuosismo técnico como demostración de la capacidad y el talante surreal como marchamo de pretendida modernidad". (1)(pág. 129).

Lo que hay detrás de todo esto es solidaridad moral, una misma manera de vivir, sentir, utilizar la realidad y a la vez comprenderla; es así como surge la iniciativa para la realización de la obra de arte, en el puro encuentro con la realidad surge la chispa para la inspiración, por azar o porque coincida con una preocupación o con una problemática estética presente en un momento determinado. No es cualquier realidad, sino la inmediata. Se podría plantear el que esta estética de lo cotidiano responda a un momento social característico que explique y fundamente.



Ilustr. 15

"El clima cultural de la izquierda española está marcado a la vez lírica y terribilista, la del intelectual vencido y humillado, la de lo cotidiano comprendido como una herida de la realidad, la de una piedad silenciosa y desesperada, la santificación de lo vulgar cuyo ejemplo mayor es la novela de Sánchez Ferlosio, El Jarana". (1)(pág. 134).

Tanto Isabel Quintanilla como Francisco López Hernández dedicaron a este río sendas obras, y la primera afirma que podría ser ella una de las chicas de la excursión que en el libro se narra.

Otra referencia a lo cotidiano la encontramos en la novela de Buero Vallejo, "*Historia de una escalera*".

Uno de los peligros que corre la identificación de estos artistas es el de mezclarlos en grupos heterogéneos sin rigor ni criterio. De todas estas confusiones han surgido las correspondientes aclaraciones por parte de la crítica, llegándose a crear los distintos términos que se les ha venido dando a los realistas con mayor o menor acierto:

"A fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, irrumpió con fuerza un movimiento artístico que inicialmente fue llamado fotorrealismo, realismo radical, nuevo realismo, superrealismo e hiperrealismo. Estas denominaciones, por variadas que fueran, ya indicaban una misma voluntad artística, obsesionada por reproducir con exactitud maníaca la realidad. Los primeros hiperrealistas, fundamentalmente norteamericanos, alcanzaron de inmediato un gran éxito comercial que se convertiría pronto en institucional al recibir la sanción oficial de la crítica especializada, tras su presentación en la prestigiosa muestra de vanguardia de 1977 en Kassel". (2)(pág. 27).

E incluso se han organizado exposiciones en las que se casa a los "realistas" con los "figurativos".

"Es indudable que existe cierta confusión en torno al adjetivo que debe emplearse para calificar las obras de arte de un determinado estilo, dentro del mundo contemporáneo. Figuración, realismo, hiperrealismo, realismo poético, figuración mágica, nueva figuración, son palabras que se aplican muchas veces indiscriminadamente, sin que esté del todo claro qué se pretende diferenciar. La exposición que con muy buen criterio organiza la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, lleva el título de "Realismo y Figuración", que abarca ampliamente lo que podemos entender por arte figurativo español de la segunda mitad del siglo XX". (3).

Igual ocurre con la de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada, en 1988. (3), y en uno de los textos del catálogo incluso se llega a cuestionar la aplicación de esta terminología:

"A lo mejor es ésta una ocasión propicia para plantearse el porqué habrá de adjetivarse como 'realismo' a lo que se traslada artísticamente a un soporte una circunstancia de lo identificable, ya sean objetos o situaciones (...) El realismo no se define por una cuestión de estadística o de catastro de imágenes, sino por otra dinámica; la de lo que 'realiza' (...) Tan realistas- se me ocurre- son un De Chirico, como un Jackson Pollock, y nada les apeará de su principal condición, ni siquiera la historiografía que acuñó los términos de la pintura metafísica y de la action painting". (4).

En otra exposición en Japón, (6), se realiza ya una clara propuesta de los distintos realismos existentes:

"Continuando en cierta medida la tradición, pero con las aportaciones lógicas de las innovaciones del arte del siglo XX, surge en España un importante grupo en torno a 1955-1960, cuya poética en la representación, unido, a una sensibilidad especial en la captación de la imagen, crea obras testimonios fieles de sus creencias plásticas, arraigadas en la esencia de la realidad tanto exterior como interior, aunadas todas ellas, por una temática y técnica tradicional. De este modo hemos de entender las creaciones de Antonio López García, María Moreno, Amalia Avia, Francisco y Julio López Hernández. Representan la fidelidad total a la realidad. Constituyen la esencia del realismo (...) Posteriormente y a nivel mundial surge el denominado 'Realismo Americano', 'Realismo Fotográfico', 'Realismo Fantástico', que influyen sobre una segunda generación, que trabaja en torno a 1970, que amplía así su visión y su mundo temático, abriendo nuevas sendas al realismo, como percibimos en las diferentes captaciones de esa realidad, en la obra de Claudio Bravo, Cristóbal Toral, Eduardo Naranjo o Matías Quetglas. Son sus obras más frías y distantes, pero técnicamente apegadas a una tradición, así como al espíritu ancestral del realismo español, más sentido en el caso de Daniel Quintero, pero más cercano a un surrealismo barroquizante en José Hernández (...) El rápido desarrollo de la plástica, con unos modos, ismos o movimientos diversos y contradictorios, no impide, que una nueva generación intente retomar el hilo de la tradición realista, con un concepto postmoderno; son los que hacen la renovación del realismo en los años 90, en un intento de recuperación del espíritu intimista, aunque con muy distintos lenguajes como se aprecia en las obras de Clara Gangutia, Fernando Rodrigo ó Manuel Franquelo o en las de portadores todos ellos de un variado criterio plástico". (6)(pág. 3).

Entre las exposiciones colectivas en las que se les agrupa de manera más o menos acertada figuran las siguientes:

- 1-'Realistas á Madrid', (5), en la que exponen Miguel Angel Argüello, Amalia Avia, Antonio de Casas, Antonio López, Francisco López, Julio López Hernández, Antonio Maya, Mezquita, María Moreno, José Miguel Pardo, Isabel Quintanilla y Daniel Quintero.

- 2-"Otra realidad compañeros en Madrid" (1), con Amalia Avia, Enrique Gran, Julio y Francisco López Hernández, Antonio López García, María Moreno, Lucio Muñoz, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla y Joaquín Ramo.
- 3-"Realismos. Arte Contemporáneo Español" (6), (15): Antonio López García, Julio y Francisco López Hernández, María Moreno, Amalia Avia, Cristóbal Toral, José Hernández, Eduardo Naranjo, Claudio Bravo, Matías Quetglas, Daniel Quintero, Fernando Rodrigo, Gerardo Pita, Clara Gangutia, Manuel Franquelo, Gustavo Isoe y José Manuel Ballester.
- 4-"Realismo y figuración" (3): Juan José Aguerreta, Miguel Angel Arguello, Amalia Avia, Rafael Cidoncha, Félix de la Concha, Teresa Duclos, Clara Gangutia, Roberto González, José Hernández Quero, Jesús Ibáñez, Damiá Jaume, Carmen Laffón, Francisco y Julio López Hernández, Antonio López García, César Luengo, Antonio Maya, Joan Mora, María Moreno, Eduardo Naranjo, Sebastiá Nicolau, Matías Quetglas, Isabel Quintanilla, Daniel Quintero, Fernando Rodrigo, Joaquín Sáenz, Josep Santilari, Pere Santilari, Xavier Serra de Rivera, Cristóbal Toral y Eduardo Verdasco.

-5-"Realidades", (16); Amalia Avia, Antonio de Casas, Teresa Duclos, Carmen Laffón, Antonio López, Francisco López Hernández, Antonio Maya, María Moreno, José Miguel Pardo, Matías Quetglas, Isabel Quintanilla, Daniel Quintero, Joaquín Sáenz.

-6-"The Contemporary Spanish Realists" (14): Claudio Bravo, Carmen Laffónt, María Moreno, Amalia Avia, Julio y Paco López Hernández, Antonio López, Daniel Quintero y Miguel Ángel Arguello.

-7-"Seven Spanish Realists" (17): Julio y Francisco López Hernández, Antonio López García, María Moreno, Isabel Quintanilla, Luis Marsans, Eduardo Verdasco.

-8-"Realistas Españoles" (18): Antonio López García, María Moreno, Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández.

7. Conclusiones al presente capítulo.

Con los datos expuestos en el presente capítulo, es posible afirmar que Francisco López Hernández:

1º. Forma parte de un grupo, denominado *GRUPO DE MADRID*. Este adquiere tal nombre debido a la elección estilística de sus componentes, y a una serie de características compartidas como son la manera de entender "la realidad" en su obra y en su vida; el desarrollo "físico" de su obra (en lo que atañe a las soluciones técnicas), la temática, común denominador en todos sus componentes, y la pertenencia a una misma generación, así como la elección de un mismo destino geográfico como entorno para el desarrollo de su obra.

2º. Se efectúa, mediante la aportación de abundantes datos, una clara diferenciación entre las distintas formas de entender la realidad, y entre las distintas denominaciones que se han ido efectuando al respecto, diferenciando la obra de Francisco López Hernández y de los componentes de su grupo del resto de dichas tendencias.

3º. Se defiende la validez de las actuales denominaciones que sobre el realismo se manejan hoy en día, situando la obra de Francisco López Hernández en el que venimos a denominar el "realismo del Grupo de Madrid". Se evitan así posteriores

quívocos debidos a la confusión creada por las diversas exposiciones, efectuadas desde denominaciones ambiguas y según criterios nada clarificadores al respecto.

Con todo esto, aspiro a situar la obra de Francisco López Hernández en el lugar que le corresponde, y a darle la importancia que sus propios méritos conllevan, sin anteponer la de ninguno de los componentes de su grupo.

En el siguiente capítulo "Imágenes y Mímesis", aportaré una serie de datos fundamentales para comprender el realismo que hace característica la obra de Francisco López Hernández, efectuando un estudio de aquellos datos históricos que apoyan y afianzan la creación de la expresión "Realismo del Grupo de Madrid".

8. Datos Biográficos.

JULIO LOPEZ HERNANDEZ.

- 1930 Nace en Madrid el 1 de Febrero.
- 1949/54 Cursa estudios en La Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde entabla amistad con Antonio López y Lucio Muñoz.
- 1954 Bolsa de viaje del Ministerio de Educación Nacional.
- 1955 Realiza su primera exposición individual.
Accésit en el Monumento a Calvo Sotelo en Madrid.
Comienza su dedicación al arte de la Medalla.
- 1958 Recibe un accésit en los Concursos Nacionales.
Becas del Instituto Francés, Viaje por Francia, Beca de La Fundación Juan March, Viaje por Italia.
- 1960 Beca del Comité Francés de Escritores y Artistas.
- 1963 Pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March.
- 1969 Profesor de modelado, por oposición, de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.



Ilustr. 16

SABEL QUINTANILLA

938 Nace en Madrid el 22 de Julio.

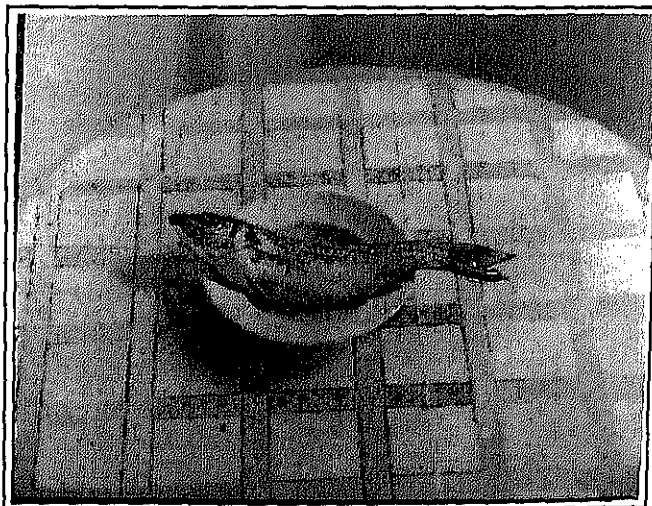
954/59 Realiza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde conoce a Francisco López Hernández, después de haber efectuado junto con María Moreno su preparación en el Museo de Reproducciones Artísticas.

.960 Se casa con F.L.H.

.960/64 Reside en Italia donde se dedica a estudiar pintura.

1966 Realiza su primera exposición individual.

1970 Presenta su obra en Alemania comenzando así la proyección internacional de la misma.



Ilustr. 17



Ilustr. 18

ANTONIO LOPEZ GARCIA

1936 Nace en Tomelloso (Ciudad Real) el 6 de Enero.

1949 Se traslada a Madrid donde se prepara para ingresar en Bellas Artes, en el Museo de Reproducciones Artísticas y en Artes y Oficios.

Premio de Pintura de Educación y Descanso de Ciudad Real.

1950 Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Premios en las asignaturas de: Dibujo del Antiguo y Ropajes, del Natural y de Pintura de Carmen del Río de La Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1951 Exposición individual en el Casino Liberal de Tomelloso.

1955 Termina sus estudios en La Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Viaja a Italia con una bolsa de viaje concedida por el Ministerio de Educación, obtenida en el III concurso Nacional para Artistas Plásticos.

1957 Premio Diputación de Jaén en la exposición Nacional de Bellas Artes.

1958 Molino de Plata en la exposición Regional de Valdepeñas.

Premio "La Naturaleza Muerta", de la Fundación Rodríguez

Acosta de Granada, consistente en un viaje a Italia y una Pensión de Estudios para viajar a Grecia, concedida por el Ministerio de Educación Nacional.

959 Molino de Oro en la Exposición Regional de Valdepeñas.

961 Beca Fundación Juan March.

964/69 Se encarga de la Cátedra de colorido en La Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

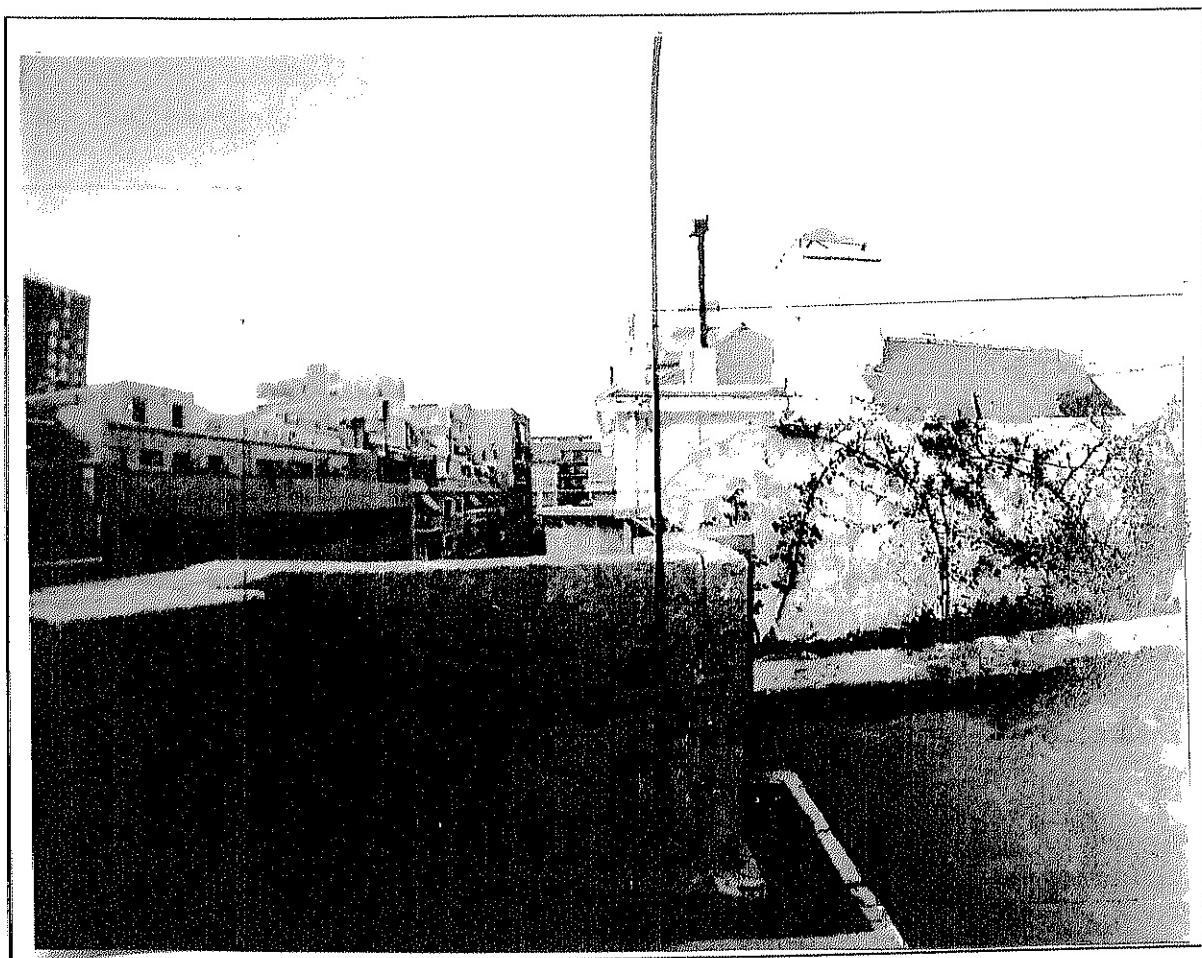
965 Premio Nacional de Arquitectura junto al arquitecto Eliodoro Dols.

974 Premio de la Ciudad de Darmstadt, Alemania.

1983 Premio Pablo Iglesias y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

1985 Premio Príncipe de Asturias de las Bellas Artes y ABC de Oro.

1986 Medalla de Oro de Castilla-La Mancha.



Ilustr. 19

MARIA MORENO

- 1933 Nace en Madrid el 14 de Mayo, en el seno de una familia de talante liberal y con grandes aptitudes musicales.
- 1955 Ingresa en La Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, entabla amistad con Isabel Quintanilla y conoce al que luego será su esposo, Antonio López García.
- 1958/60 Profesora de dibujo de diferentes Institutos Nacionales de Enseñanza Media.
- 1961 Contrae matrimonio con Antonio López García.
- 1966/69 Profesora de dibujo del Instituto de Alcalá de Henares.
- 1967/68 Imparte enseñanzas en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares.
- 1969 Realiza su primera exposición individual en la Galería Edurne de Madrid.
- 1973 Exposición Individual en la Galería Herbert Meyer-Ellingget de Frankfurt, Alemania.



Ilustr. 20

Citas.

(1)-TUSELL, Javier. "Compañeros en Madrid: Anatomía de un grupo generacional", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros de Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, Enero-Febrero 1992, (pág. 71).

(2)-CALVO SERRALLER, Francisco. "Como en un espejo", *EL PAIS semanal*, Madrid, 22/02/1981.

(3)-NAVARRO, Leandro. "Realismo y Figuración", Fundación Rodríguez Acosta, Granada, Junio-Julio 1988.

(4)-LOGROÑO, Miguel. "La magia de la realidad", Fundación Rodríguez Acosta, Granada, Junio-Julio 1988.

(5)-CALVO SERRALLER, Francisco. "Realistes a Madrid", Saló del Tinell, Barcelona, Febrero de 1984.

(6)-SALAZAR, M^aJosé. "Realismos, Arte Contemporáneo Español", Asahi Shimbun, Tokio-Osaka-Kioto-Yokohama, 1991.

(7)-SCHILLING, Jürgen. "Isabel Quintanilla", Galerie Brockstedt, Hamburgo, 1987.

(8)-LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Proceso y creación de una obra escultórica", Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990.

(9)-MARIN MEDINA, José. *La escultura española Contemporánea(1800-1978)*, Ed.EDARCON, Madrid, 1978.

(10)-CALVO SERRALLER, Francisco. "Memoria poética de una amistad artística", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, Enero-Febrero 1992, 351 pp.

(11)-NIETO ALCAIDE, Víctor. "Poética de lo real, una actitud a contracorriente", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, Enero-Febrero 1992, 351 pp.

(12)-*Documenta 6*, Kassel, 1977.

(13)-NIEVA, Francisco. "Una muestra fundamental", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, Enero-Febrero 1992, 351 pp.

(14)-AMON, Santiago. "*Realismo e hiperrealismo*", Marlborough Fine Art, London, Septiembre-Octubre 1973.

(15)-CALVO SERRALLER, Francisco. "*Realismos, Arte Contemporáneo Español*", Asahi Shimbun, Tokio-Osaka-Kioto-Yokohama 1991.

(16)-CALVO SERRALLER, Francisco. "*Realidades*", Institución Cultural "El Brocense", Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, Mayo 1983.

(17)-"Seven Spanish Realists", Gallery Claude Bernard,
Nueva York, May 21-June 28, 1986.

(18)-WUTHENOW, Ernst. *Realistas Españoles en la*
Galería Brockstedt, Galería Brockstedt, Hamburgo,
Noviembre-Diciembre 1977.

. Índice de ilustraciones al presente capítulo.

nº1- De izquierda a derecha, Francisco López, Isabel Quintanilla, Antonio López García y María Moreno, 1978.

nº2- De izquierda a derecha, Julio López Hernandez, Antonio López García, Lucio Muñoz, y Francisco Lopez Hernández.

nº3- Lucio Muñoz y Antonio López García, ca. 1957.

nº4- De izquierda a derecha, Eusebio Sempere, Fernando Higuera, Francisco López, Lucio Muñoz y Abel Martín. Delante del examen para la beca de Roma realizado por F.L.

nº5- Museo de Reproducciones Artísticas, (Casón del Buen Retiro), Madrid.

nº6- Interior del Antiguo Museo de Reproducciones Artísticas, Madrid.

nº7- De izquierda a derecha, Antonio López Torres, Isabel Quintanilla, Antonio López García, María Moreno, Francisco López Hernández y Franchesco López Quintanilla, Tomelloso, 1974.

nº8- De izquierda a derecha, Isabel Quintanilla, María Moreno y Amalia Avia, Madrid, 1992.

nº9- Francisco López Hernández en su taller, Madrid.

nº10- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, Vaso, 34 x 25 cms., 1969, Col. particular.

nº11- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla, Bodegón del Jamón, 124 x 100 cms. 1991, Col. particular.

nº12- Antonio López García, Madera tallada y policromada, Hombre, 195 cms. Mujer, 169 cms. 1968/91, Col. del artista (inacabado).

nº13- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla, La ventana, 80 x 60 cms. Col. particular.

nº14- Antonio López García, Oleo sobre tabla, La Aparición, 1963.

nº15- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla, El Jarama, 46 x 79 cms., 1968, Col. particular.

nº16- Julio López Hernández, Bronce, Silla, Tamaño natural, 1964, Col. Gustavo Torner.

nº17- Isabel Quintanilla, Oleo sobre lienzo, Pescado, 43 x 48 cms., 1978, Col. particular (Alemania).

nº18- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tablex, La puerta roja, 164 x 108 cms., Col. particular (Alemania).

nº19- Antonio López García, Oleo sobre
tabla, *Terraza de Lucio*, 130,5 x 201,5 cms.
1962/91, (inacabado), Col. del artista.

nº20- María Moreno, Oleo sobre lienzo, *Gran
Vía*, (versión II), 130 x 120 cms., 1990,
Col. particular (París).

ABRIR CAPÍTULO II





ABRIR CAPÍTULO I

II. IMAGENES Y MIMESIS

I. IMÁGENES Y MIMESIS.

En el presente capítulo se establece una relación entre la mimesis o imitación y el realismo. Para ello ha hecho falta especificar términos como "copiar-reproducir", distinguiendo sus distintas aplicaciones en los diferentes movimientos realistas y la "representación-creación" característica más acertada del realismo de Francisco López Hernández, y del GRUPO DE MADRID. Se utiliza el término "voluntad" para establecer una relación Arte-Sociedad-Cultura, a través de la historia, aplicándolo a los distintos medios de representación del objeto y a la naturaleza desde que se planteó dicha relación.

El término "realismo" es analizado como una pura cuestión literaria de definiciones similares aplicadas a distintos problemas. De ahí su ambigüedad, que da como resultado las múltiples interpretaciones existentes según el país o la época, relacionándose por lo general con los conceptos de *Mimesis-Naturalismo-Imitación*, a lo largo de la historia.

Es, además, un movimiento que se identifica con nuestro país, debido a su larga tradición y a la gran cantidad de exponentes que de él han salido, dado el carácter del individuo español.

Después de haber establecido una serie de aclaraciones y concreciones respecto al realismo de Francisco López Hernández, intento relacionarlo con aquellos casos anteriores en la historia que le hubieran podido servir de fuentes. Con esto no se da por supuesto que signifiquen sus puntos de partida, pero, en cierto modo, sí le han servido de aclaración en la búsqueda de un lenguaje propio.

Para ayudarnos a distinguir el realismo característico del *GRUPO DE MADRID* acudimos a su temática, tan peculiar y resuelta con esa precisión que tanto les caracteriza.

Mi planteamiento no es el de un análisis histórico detallado, donde se expongan absolutamente todos aquellos datos referentes al realismo, sino, a través de una serie de conceptos, determinar cuáles son más específicos del realismo de Francisco López Hernández, con el fin de aportar más luz para la mejor comprensión de su obra. Para ello, no obstante, se han elegido una serie de textos muy aclaratorios que en su mayoría son producto de estudios que con anterioridad se han planteado el mismo problema. La mayoría de ellos han sido publicados originariamente en alemán, y la inexistencia en el momento de mi consulta de traducciones ha planteado un problema serio, pues se hacía necesario buscar a alguien específico, dadas las dificultades interpretativas, la traducción ha sido posible

racias a la colaboración de una traductora bilingüe, que tenía cierta experiencia investigadora, imprescindible a la hora de transcribir dichos textos, dándoles su justo sentido. El coste económico ha sido elevado, pero inevitable, dada la importancia de las aportaciones de estos textos a mi investigación.

1. Imágenes que crean una mimesis con el Realismo de Francisco López Hernández.

"Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible creíble".
ARISTÓTELES

En su *Poética* Aristóteles plantea uno de los problemas centrales de la teoría de la mimesis: la coherencia. El problema de la mimesis o imitación se ha venido planteando a lo largo de la historia de la teoría de las artes en Occidente como uno de los temas más polémicos y determinantes, particularmente para los movimientos realistas. Para Aristóteles, mimesis es representación de objetos o acciones dados, existentes en la naturaleza, y con esta afirmación inicia su *Poética*.

Imitar no es copiar, no es captar la pura fisicalidad de los objetos, como hacen los americanos, sino reconstruir la realidad. Si la mimesis no es la copia de las cosas particulares, ¿qué es?.

Es necesario hablar aquí de dos categorías fundamentales en en F.L.H., lo particular y lo universal. Aristóteles, al establecer una clara diferencia entre poesía e historia, nos habla de un "tipo de hombres" a los que luego se les aplica un nombre.

Lo general, la universalidad, característica de "tipo", es propia

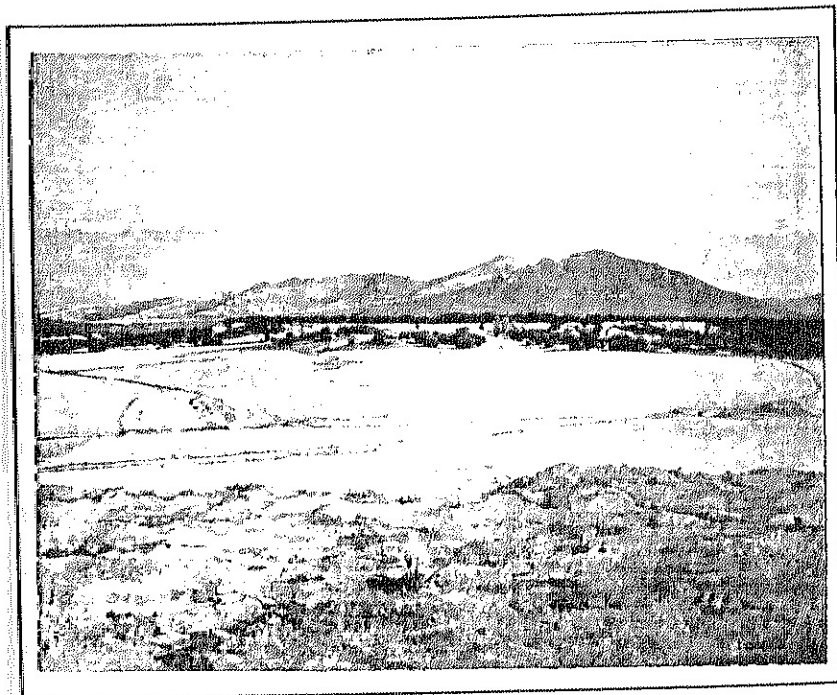
la poesía y del arte. Lo individual es la nota que define, según el filósofo griego, a la Historia. Pero la verosimilitud de la poesía y el arte exige una concreción de aquella universalidad. Aristóteles implica ambas categorías; lo general, "tipo de hombres", y lo particular, "el hombre", que se aplica posteriormente. El rasgo propio de la individualidad y la verosimilitud, pues aquellos tipos han de ser hombres, personajes concretos, singulares, es representar; crear un mundo, no reproducirlo.

"Giotto, hijo de Bondone de Vespignano, sabía dibujar una oveja del natural, y el arte de la pintura, por consiguiente, "comenzó a revivir". Giotto fue después discípulo predilecto de Cimabue (s XIII). (1), (págs. 10-11).

El paso del tiempo nos impone una reordenación histórica; cuanto más amplia y distante sea la perspectiva, más acertado será nuestro punto de vista. Cualquier punto de vista en arte debe basarse en una prolija y amplia información, volviendo a mirar varias veces lo ya estudiado para replantearse aquello que pasó desapercibido al comienzo.

Esta "revisión" afecta incluso a aquellos que no han variado sustancialmente "su forma de hacer", y registra no sólo la mayor aceptación del público y la crítica respecto a cualquier movimiento, sino también la forma en que ha sido contemplado.

A mediados del siglo XIX, los historiadores y científicos, a una velocidad de vértigo, revelan más aspectos de una realidad presente y pasada, derribando muchas barreras entre el hombre y la naturaleza. De la misma manera, los artistas de esa época hicieron grandes avances en sus técnicas de representación aventurándose en terrenos hasta entonces impracticables. En el realismo, la observación desempeña un papel más importante que la convención, y esto se da también en las ciencias, cuyas bases investigadoras se asientan fundamentalmente en la observación de los elementos se trata, por tanto, de un desarrollo bastante parejo; como ejemplo podemos citar los cuadros de nubes de



Constable en los que muchos de los estudios figuran con anotaciones que registran el lugar y momento de su realización. Esto se puede observar también en la metodología de trabajo de los realistas actuales

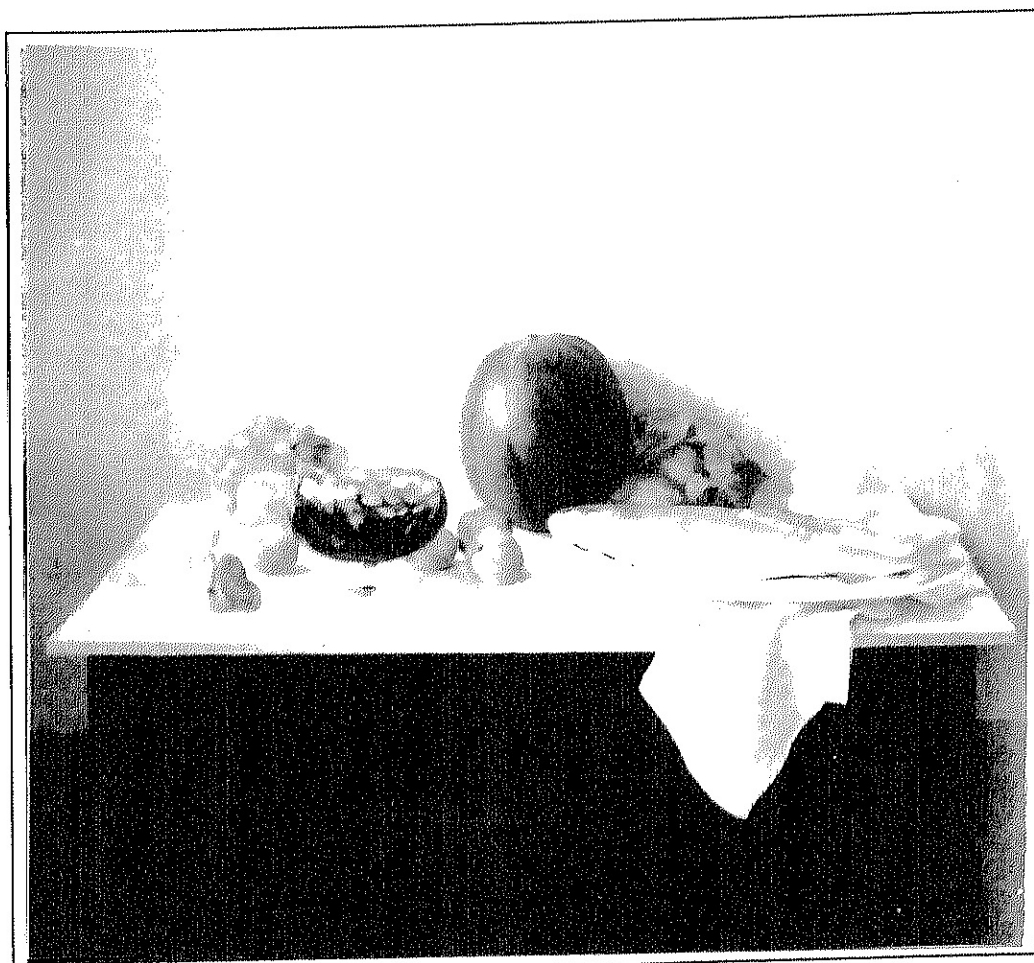
Ilustr. 21

del Grupo de Madrid, se podía tener en cuenta esta actitud llamémosla "científica" frente a la obra de arte, relacionándolos así directamente con los realistas del siglo XIX. Más adelante, en 1930-40, paisajistas franceses como Corot y Huet tuvieron en cuenta estos mismos planteamientos. Según Gombrich, Degás reiteró tanto en palabras como en bocetos su pasión por la observación concreta y directa y por la experiencia ordinaria y cotidiana: "Haz todo tipo de objeto gastado...corsés que se acaban de quitar..." , para él no tenía por qué existir conflicto entre el interés por el dibujo o los grandes maestros del pasado, y la preocupación por el presente y el desarrollo de un sistema de notación apropiado para él.

"Los pintores entenderán lo que pretendo decir al aseverar que el dibujo es 'menos conocido': ese conocimiento de la forma que sostiene el artista como una muleta en su examen del modelo, y que dicta, como si dijéramos, al ojo lo que debe ver". DEGAS, (6)(pág. 17).

Gombrich señala la lucha que existió a finales del siglo XIX y en el XX entre los *schemata* y los observadores, en la que el arma más importante fue la investigación empírica de la realidad, subrayando la importancia de que tanto Constable como posteriormente Monet afrontaran la realidad, sin fórmulas preconcebidas. Este enfoque nuevo constituía una postura radical, pero planteaba el siguiente problema: ¿se cuestiona acaso la

validez en la "realidad" de antecesores como Jan van Eyck, Velázquez o Caravaggio?. Por muy importante que fuera la fidelidad a la realidad visual, esto constituye una característica más del programa realista, y no se puede basar la concepción de un movimiento en uno solo de sus rasgos, la verosimilitud.



Ilustr. 22

Voluntad como nexo entre todos los "realismos" a través de la historia.

"El poder, dentro de la creación artística, es, psicológicamente, un fenómeno consecuente al querer. Cada tiempo tiene una 'voluntad de arte', una 'voluntad de forma' peculiar, que condiciona su capacidad. Esa 'voluntad' arraiga en causas culturales profundas, incididas en el mecanismo vital del momento histórico". (1)(pág. 12).

La reproducción de la belleza natural y la propia reproducción de la naturaleza han cesado de ser la "voluntad" del artista contemporáneo. Con esto me refiero al descrédito que el realismo, los movimientos que esta tendencia conlleva, tiene en los tiempos modernos, salvo excepciones como Francisco López Hernández, los pertenecientes a su grupo y aquellos ya citados en el anterior capítulo (pág. 40).

La voluntad de arte permite relacionar las materias artísticas de cada época con las demás actividades, digamos culturales, de la sociedad que las crea; todo obedece a un sentimiento radical del hombre ante el mundo y ante sí mismo.

El artista europeo, a lo largo de los últimos cuatrocientos o quinientos años, pintaba lo que veía, lo que creía ver, y deseaba que su obra fuera una fiel reproducción de ello.

La fidelidad estará más o menos sujeta, en cada momento, a determinadas coerciones estéticas; la armonía, el canon, las

leyes plásticas, la intención literaria...

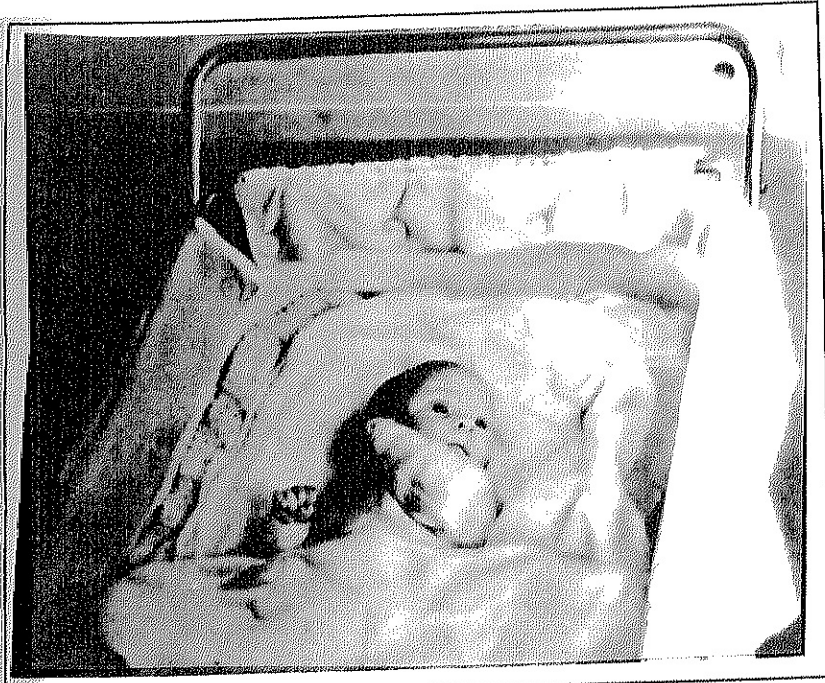


Ilustr. 23

. Realismo como terminología.

Debido a la amplia aplicación del término "realismo" a lo largo de la historia, una serie de equívocos han surgido en los anales del arte moderno occidental. En la época clásica se relaciona con el concepto de "mímesis", en su doble versión icástica y fantástica, empleada por Platón. Los griegos y los romanos la utilizaron para definir el *naturalismo*, como puede leerse en los escritos que sobre los artistas de su época nos legó Plinio el Viejo. La habilidad técnica ejercida por estos naturalistas no era, sin embargo, el objeto fundamental de la imitación, cuya naturaleza científica exigía además la selección de las apariencias. En el Renacimiento, la voluntad de imitación se mueve entre lo verista y lo selectivo; sin embargo, a todo aquel artista que "imita la realidad" se le mete en el mismo saco, sin matizar las distintas diferencias que los distinguen de hecho. Así, podríamos caracterizar la pintura de Caravaggio como pasional y sensual, y la de Masaccio como conceptual y científica.

En los siglos XVIII, XIX y XX también se hace pintura realista, aunque es en la segunda mitad del siglo XX cuando mayor es su descrédito debido a los movimientos de vanguardia.



Ilustr. 24

Es un hecho que el realismo ha sobrevivido a través del tiempo, pero esto no quiere decir que para ello se haya servido siempre de la misma fórmula. Es sobre todo en el momento actual cuando más abundantes han sido las matizaciones

respecto a los distintos tipos de realismos que se aprecian y a los que se pone nombre y apellido. Nos referimos como momento actual a los realismos surgidos desde la época de entreguerras, pasando por los hiperrealistas americanos y los distintos movimientos o tendencias surgidos en Europa (entre los que se encuentran los llamados fotorrealistas, caracterizados por el uso que hacen de la fotografía), España ha sido el país que más ha aportado a este tema, debido, sin duda, a su tradición artística.

"Los cuatro realistas españoles rechazan la fotografía como modelo- en

contraste con Delacroix, Degás, Stuck, Bacon y Wünderlich, que se sirvieron bastante del medio fotográfico como ayuda para detener el modelo en el momento oportuno. Los españoles necesitan el diálogo con el objeto, el acercamiento a la realidad en pasos minuciosos. Así producen sólo pocos trabajos, quizás dos o tres obras por cada artista al año, a veces hasta ninguna en absoluto". (4).

Este mantenimiento en el tiempo hace constar que este movimiento está por encima de cualquier "moda". Si bien la moda es bastante habitual en nuestros días en lo referente a tal tendencia artística, resulta bastante lamentable porque impide que muchas de ellas lleguen a su total maduración, abandonándose a mitad de camino los resultados obtenidos y creando un círculo vicioso en cuanto al planteamiento de las obras de arte, que quedan completamente condicionadas a la sucesión de unas modas que confieren al tiempo un valor efímero.

"Aunque a veces para olvidarse, el arte español obtuvo su reconocimiento histórico por su interpretación genial del realismo. Es cierto también que no hay un término tan ambiguo como éste para definir un estilo artístico, sobre todo, moviéndonos en el marco de la historia occidental, cuyo fundamento estético clásico fue el de la mimesis o imitación. En este sentido hay que darle la razón a Lionello Venturi (crítico italiano), cuando afirmaba que, en principio, realistas han sido todos los artistas modernos, desde el siglo XV al XIX, y que, por tanto, si queremos aclararnos al respecto, hay que adjetivar esta denominación excesivamente genérica". (2).

la historiadora Linda Nochlin, especialista en este tema que ha realizado su tesis doctoral sobre Courbet y el realismo en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, bajo la dirección de H.W. Janson y Robert Goldwater (recientemente ha sido traducido al Español su último estudio al respecto, *El realismo*) efectúa la siguiente definición sobre el mismo:

"El realismo, en tanto movimiento histórico en las artes figurativas y la literatura, alcanzó su formulación más coherente y sólida en Francia, con ecos, paralelismos y variantes en otros lugares del Continente, en Inglaterra y en los Estados Unidos. Precedido por el romanticismo y seguido por lo que es hoy habitual denominar simbolismo, constituyó el movimiento dominante desde aproximadamente 1840 a 1970-80. Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento". (6).

En este estudio se tienen en cuenta no sólo las consideraciones como movimiento o corriente estilística en las artes, sino su vinculación a temas filosóficos cruciales. Para ello hace referencia al teólogo del siglo XVI Sebastian Franck, que afirma al respecto: "Todas las cosas representan dos caras, porque Dios decidió contraponerse al mundo, dejar las apariencias a éste y tomar la verdad y la esencia de las cosas para Sí mismo". Esta expresión extrema de una concepción resuena a lo largo de los siglos XVIII y XIX Hegel afirma: "La verdadera realidad se halla

llende la sensación inmediata y los objetos que vemos
cotidianamente... Sólo lo que existe en sí mismo es real... el arte
crea un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo
falso y perecedero por una parte, y el verdadero contenido de los
acontecimientos por la otra, a fin de revestir dichos
acontecimientos y fenómenos de una realidad mayor nacida de la
apariencia... Lejos de ser simples apariencias... e ilustraciones de
la realidad ordinaria, las manifestaciones del arte poseen una
realidad más elevada y una existencia más verdadera". También en
el siglo XIX, Baudelaire afirmó, en contraposición a la doctrina
realista, que la poesía en sí era sumamente real y sólo
enteramente verdadera en otro mundo, dado que las cosas en este
mundo eran "un diccionario jeroglífico". Muchos detractores del
realismo basaron sus críticas en fundamentos de esta índole: que
sacrificaba una realidad más elevada y permanente a otra más baja
mundana.

Wanda Noehlin hace los siguientes apartados respecto a la
significación del realismo:

"a) Como significado de una estrecha correspondencia entre la plasmación
y el objeto plasmado, o entre una descripción y lo que ella describe; b)
Como significando que la mera imitación o reflejo de los objetos reales
es superada y nos enfrentamos a la cosa misma; c) Como significando que
lo representado es una "idea" o norma, o prototipo inalterado de las
cosas reales del mundo, y que elimina cualquier aspecto que sea propio o
peculiar de un objeto real en cuanto ejemplificación de la 'idea'". (6).



Ilustr. 25

La aseveración de que los realistas no hacían sino reflejar la realidad cotidiana procede de la creencia de que la percepción podía ser "pura", no estar condicionada por el tiempo y el lugar. Esto, no obstante, es imposible en las artes plásticas, pues representaría una experiencia partiendo del vacío más absoluto, sin tener en cuenta los condicionantes "físicos" de los materiales utilizados y

su modo de empleo, ni tampoco la óptica empleada para su ejecución.

El sueño clásico de capturar la realidad es una aspiración muy antigua. La vieja historia de las uvas de Parrasio revela el deseo obsesivo de los artistas de devolver la vida a la realidad, de escapar de la servidumbre de la convención y acceder a un

undo mágico de pura verosimilitud.

no de los aspectos más determinantes en la actitud de los realistas es su amplia noción de la historia, y su nueva concepción del tiempo. Los cambios que sufrió la sociedad fueron decisivos en la elección de su temática. Al aparecer las clases burguesas, cobrando una importancia hasta entonces inusitada, el arte deja de ser privilegio de reyes, clérigos e instituciones. Hippolyte Taine, apóstol de este nuevo enfoque histórico, observa:

" Abandona la teoría de las constituciones y sus mecanismos, de las religiones y su sistema e intenta ver a los hombres en sus talleres, sus oficinas, sus campos, con su firmamento, su tierra, sus casas, sus vestidos, sus utensilios, sus comidas, como sueles hacer cuando, al llegar a Inglaterra o a Italia, reparas en las caras y los gestos, los caminos y las posadas, en un ciudadano que pasea, en una mujer que bebe".
(6)(pág. 19).

En una carta de Flaubert fechada en 1854, éste escribe: "El rasgo dominante de nuestro siglo es su sentido histórico. Esta es la razón por la que debemos limitarnos a relatar los hechos".

Sin embargo, aquellos pintores que usaron la historia meramente como tal se convirtieron en puros representantes de una historia anecdótica, encontrando en sus obras mayor afinidad con datos puramente decorativos de la Edad Media o del Renacimiento que con el mundo antiguo. Delacroix que tachaba a los pintores que no seguían esta tendencia como "pintores de género".

A mediados del siglo XIX el concepto de historia fue ampliándose. Sin embargo, el realista insistía en que sólo el mundo del momento era tema apropiado para el artista; según Courbet, "El arte de la pintura sólo puede consistir en la representación de objetos que sean visibles y tangibles para el artista", siendo por tanto, incapaces de reproducir el aspecto del pasado. Hacia mediados de siglo la "contemporaneidad" era lo único que distinguía a los realistas de los demás artistas, pero esto fue algo decisivo en su futuro. Champfleury, defensor de la "batalla realista", cuyo grito de guerra era "hay que ser de su tiempo", decía que "La representación sería de los personajes actuales, los sombreros hongos, los negros fracs, los relucientes zapatos y los zuecos de los campesinos" poseían mucho más interés que las frívolas baratijas del pasado.

Otro término que surgió fue el de "lo instantáneo", al que la fotografía contribuyó a asociar con "lo contemporáneo". El movimiento realista es siempre tal y como es capturado "ahora", preocupado por capturar un instante de acción tal y como se percibe en un vistazo instantáneo.

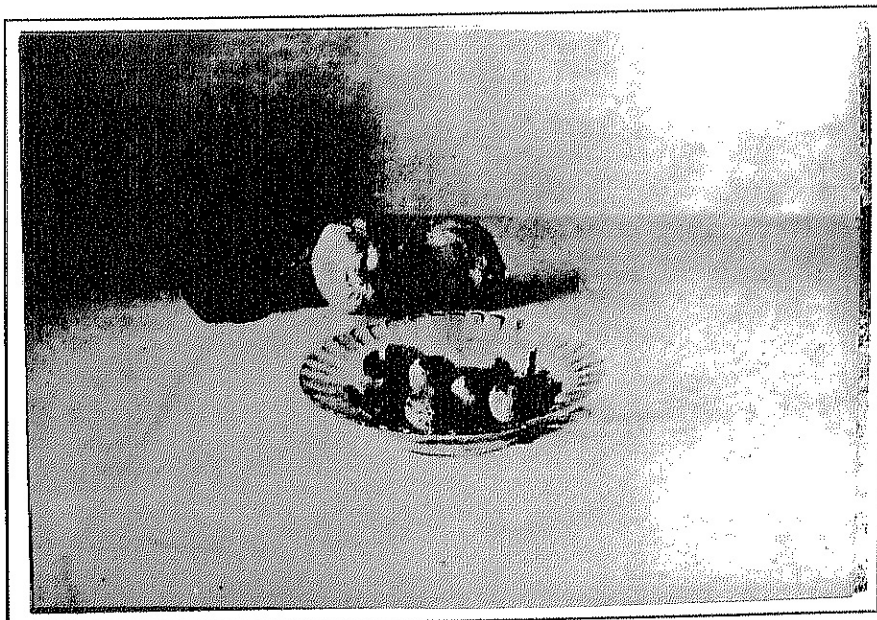
Es, por tanto, evidente que la conciencia y la resolución de los realistas del siglo XIX han señalado un hito y un paradigma para todas aquellas empresas acometidas con posterioridad.

, Realismo como imagen identificadora dentro de la pintura Española.

Desde los pintores primitivos hispano-flamencos hasta la pintura de nuestros días, el realismo ha constituido en nuestro país una línea de identidad, influyendo en el desarrollo del mismo en otros países como Francia, desde los románticos hasta Courbet y Manet. Es en este movimiento donde se han obtenido muchos de los logros de la pintura española en cuanto a su reconocimiento internacional, sin obviar, por supuesto, otros movimientos, pues España siempre se ha tenido como cuna de artistas. No obstante, hay que reconocer que muchos de los éxitos obtenidos se deben a la pintura realista. España "exporta" realismo, incluso hoy cuando hay un notable florecimiento del mismo. Con ello no se excluyen, por supuesto, las aportaciones de otros países (como el movimiento hiperrealista americano, del que Hopper y Wyeth se pueden relacionar con los realistas españoles debido a su técnica más tradicional), ni se presupone la exclusiva del mismo por parte de nuestro país. Sin embargo, debe destacarse que este constante florecimiento se debe, sin duda, a una serie de características de tipo personal respecto a los oriundos de nuestro país.

"Esta especie de constante de gusto no significa en absoluto la repetición de una fórmula, sino, más bien, el florecimiento periódico de un modo de ser y de sentir las cosas, algunas de cuyas características más notables han sido y son la humildad nada retórica en la elección de los temas, la sobriedad compositiva, un sentido exquisito para captar el más leve matiz de la textura de las cosas, la concentración más absoluta, el sentido de intemporalidad, etc..." (2).

Uno de los rasgos es el dramatismo subyacente que aporta un tono de gravedad moral, de dignidad metafísica, a las narraciones más anecdóticas. Con esto me refiero a la mística de los pucheros y a la escueta poesía del cardo perteneciente a la dicción más profunda de la Escuela Española.



Ilustr. 26

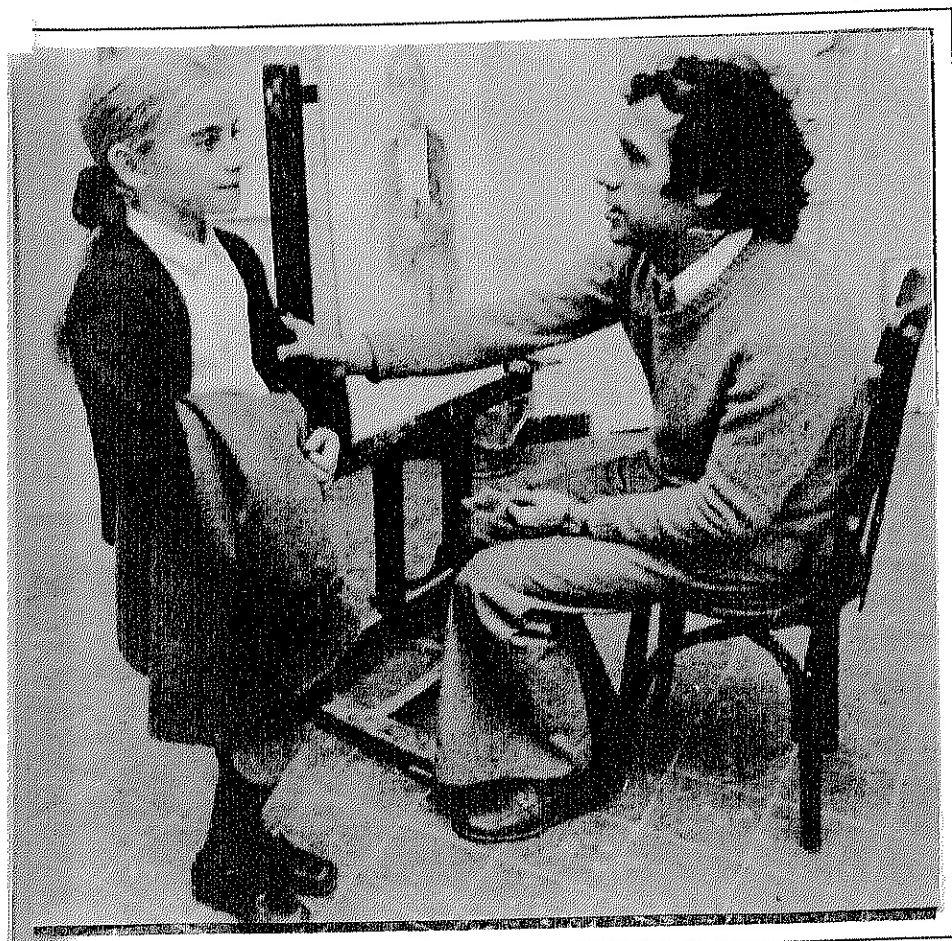
Fuentes en el realismo de Francisco López Hernández.

"Una y otra vez los cuatro artistas en virtud de sus relaciones personales y concordancias estilísticas se han comparado con los miembros de una "Bauhütte" medieval o un círculo de amigos del Romanticismo Alemán, cuyas obras estos Españoles solamente llegaron a conocer y a apreciar después de ir a Alemania". (3).

"Como grupo son únicos; ninguna otra escuela, ninguna agrupación de artistas de nuestro tiempo que piensan o trabajan de manera igual o parecida, se puede comparar a ellos. Para encontrar algo aproximadamente comparable, tendríamos que volver atrás hasta el medioevo y su concepto Bauhütte, o aunque sea sólo a la época de los círculos de amigos románticos". (5).

Analizar las múltiples tendencias que pueden haber influido o alimentado la obra de un artista es adentrarse en arenas vedadas si no se aclara antes que se hace con el simple fin de determinar, de cara a los estudiosos, una serie de similitudes entre distintos movimientos precedentes cuya contemplación en el artista se detuvo más y aprovechó más sus logros. Con ello no se quiere decir en absoluto que los continuara al pie de la letra; simplemente se sentía más acorde con ellos por encontrar que existía entre "aquellos" y "los suyos" unas mayores afinidades en cuanto a la voluntad de hacer. En el caso del *Grupo de Madrid*,

muchas de estas fuentes son coincidentes, debido sin duda a que las circunstancias fueron muy similares en cuanto a estudios y experiencias profesionales se refiere, y a que existió siempre una unión de tipo amistoso y familiar entre ellos que favoreció la comunicación.



Ilustr. 27

"Especialmente Francisco López trabaja en el arte plástico, además en un campo de menor importancia hoy día, que es el de la medalla y el relieve...Pero más que nada se hizo conocido por sus broncees, de una apariencia tan sorprendentemente natural, y sus esculturas de madera policromadas, en las cuales sus influencias son más reconocibles; de la misma manera que para Antonio López García, con el que organizó viajes por Grecia e Italia, los precisos dibujos de los antiguos maestros han sido el ideal, él encuentra sus modelos en la escultura clásica y las obras pictóricas del Renacimiento quattrocentista de Florencia, a cuya serenidad e intensidad una obra como la escultura de tamaño natural de la joven Pilar Hernández se puede igualar perfectamente". (3).

un texto publicado en 1973, Isabel Quintanilla y Francisco
pez Hernández llegan a la siguiente conclusión:

"No hay ninguna diferencia esencial entre nuestro concepto del realismo y el del siglo XIX, meramente la realidad de cada época es diferente. Además la intuición y emoción de cada artista deben de haber influido básicamente en que el arte del Realismo presente muchas variaciones". (3).

podría establecer un paralelo con determinados cuadros de
olph von Menzel, quien, sobre todo con vistas a sus interiores
co patéticos, en sus cuadros "Balkonzimmer" (cuarto con
alcón), de 1845 o "Blick aus dem Fenster" (mirada desde la
ntana), de 1867. Bajo otros criterios estilísticos que los
alistas de este grupo, se empeña en transmitir sensaciones muy
recidas.



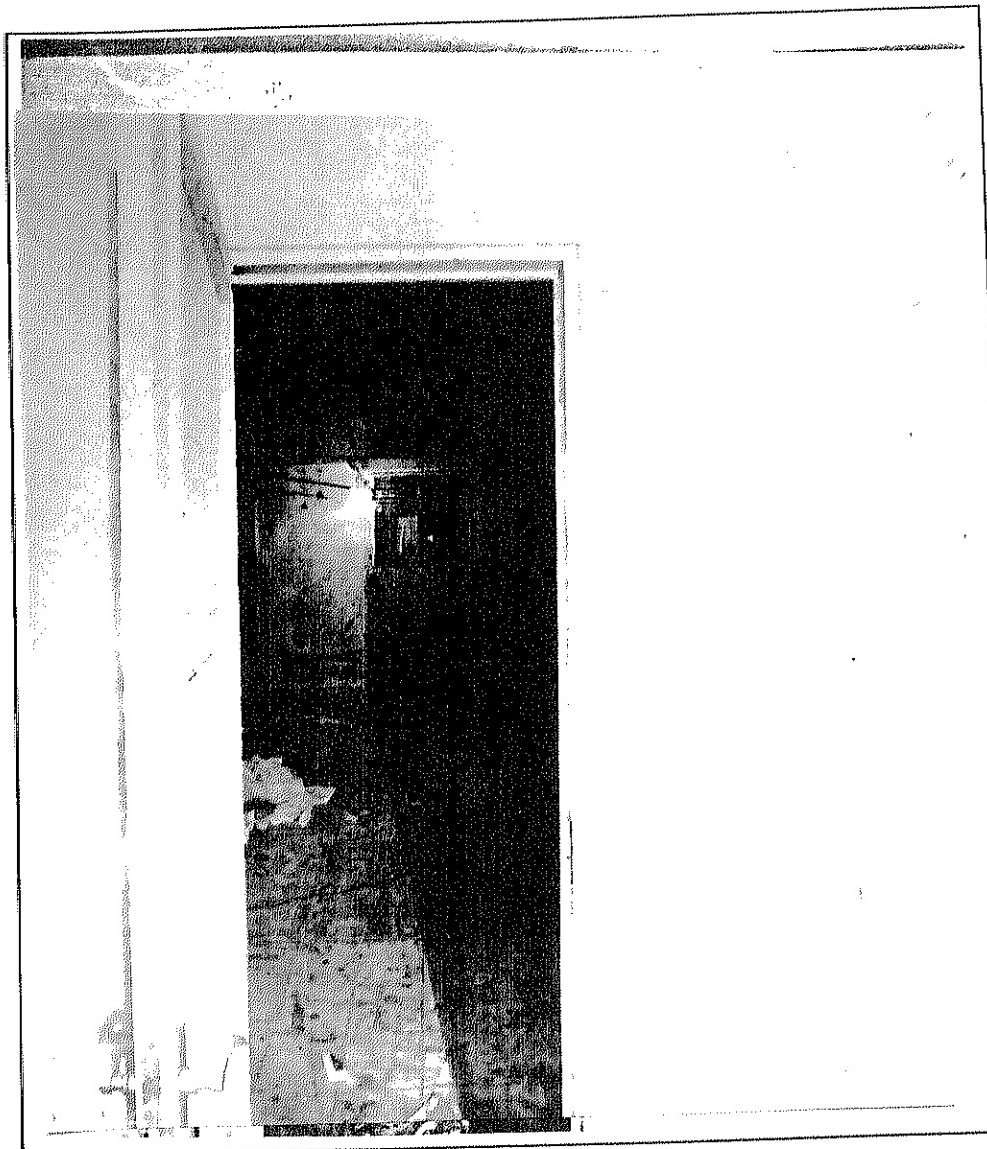
Ilustr. 28

Mientras que en los cuadros de Menzel, elementos que inicialmente



parecen insignificantes - las sillas, el espejo, la cortina que
idea-transmiten una impresión familiar, animada, cercana, en las
ras del grupo de Madrid, estos elementos parecen estáticos,
ios y frugales, amenazantes, no transmiten ninguna placidez.
lo bajo sus circunstancias voluntariamente elegidas, de vida
tirada, se diría que ascética, y de su disciplina de trabajo,
bres en bastante medida de influencias externas, se comprende
ta concentración en el objeto.

"Encontramos la magia, el hechizo, si miramos detrás de la belleza
advirtiendo su génesis, o sea, la influencia de un proceso que nosotros
no podemos controlar. Los dibujos, los cuadros y esculturas que vemos
aquí, a primera vista, parecen ser la simple realización de hermosos y
dramáticos momentos, igual que se puede observar en la naturaleza. Pero,
de repente aparece en el horizonte un pliegue o un movimiento, o una
casa, que, por una fuerza compulsiva, son incorporados a la naturaleza y
seguidamente al cuadro. Esta fuerza compulsiva es el proceso, que rompe
con el modelo, y estas incursiones se representan con una atención
especial, es decir, lo accidental, lo ocultaemente dramático. No un cielo
tormentoso, una casa solitaria, una puerta medioabierta o una bombilla
perdida alumbrando un espacio, son mucho más importantes. A menudo es un
matiz luminoso, como el 'cuarto con balcón' de Menzel. Lo que nos
apasiona aquí es lo que se puede vislumbrar, al mismo tiempo que nos está
gustando lo que es reconocible". (5).



Ilustr. 29

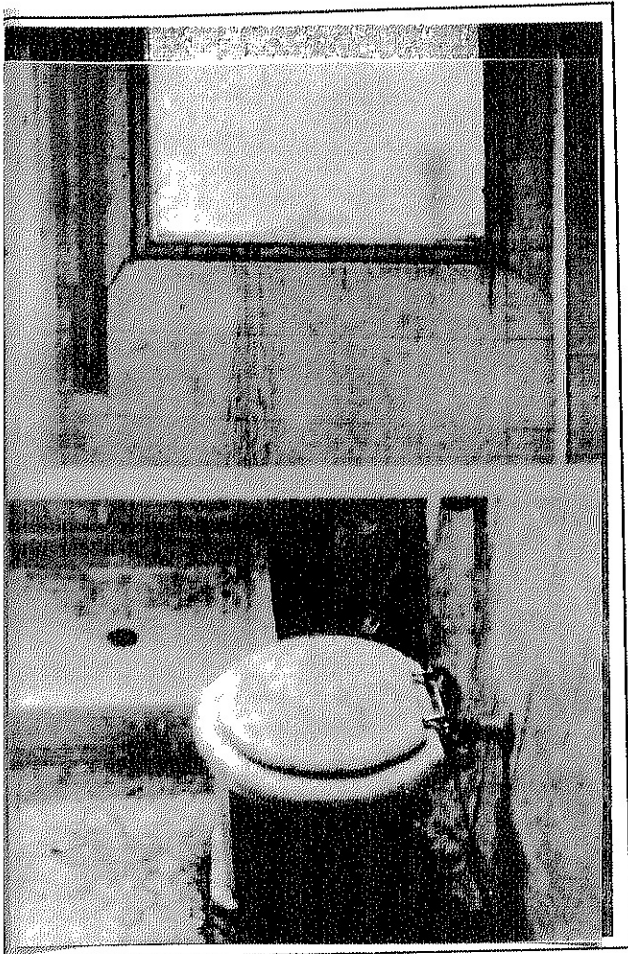
. Temática como característica diferenciadora del realismo del Grupo de Madrid.



Ilustr. 30

La naturaleza siempre se describe a través del conocimiento de su esencia, la emoción, al menos aparente, cede el inventario objetivo. Los realistas del Grupo de Madrid reproducen el simple objeto con una claridad distanciada y una perfección apenas superable, sin quitarle su vida propia. El interior es concebido como naturaleza muerta, está sin vida, abandonado, sin embargo los detalles revelan que los espacios no están desalojados en absoluto.

"Como Isabel Quintanilla busca sus modelos en la realidad que le es familiar, dibuja el cuarto de baño de su taller; inmenso en escala uno a uno, detrás de la puerta medio abierta un cuarto pequeño con un lavabo deslucido, un retrete salpicado con escayola, todo bañado en la luz fría de una bombilla. Con curiosidad y como si no se fiara de la apariencia, examina sus motivos. Después el lápiz empieza su obra- como si fuera un instrumento de operación". (4).



Ilustr. 31

El hombre ha dejado sus huellas en ellos, aunque su presencia sea reconocible sólo por un detalle de luz efímera. Lo mismo sucede con los paisajes urbanos, pintados en momentos casuales y elegidos minuciosamente teniendo en cuenta la luz y el tránsito de sus habitantes, confiriéndoles una magia monumental y silenciosa, y una sensación de tristeza y abandono.

Estos cuadros son realistas solamente en el sentido de que se puede encontrar y

reconocer en ellos algo conocido; no son naturalistas, sino que

estaca otra componente más, nos presentan una segunda realidad



lustr. 32

estética y
subjetiva.

La
interpreta-
ción de la
verdadera
situación
del modelo
por el
artista
confiere a
los cuadros

un
atractivo
que no puede
alcanzar una
reproducción
naturalista.

a intervención del artista es la que nos lleva a comprender

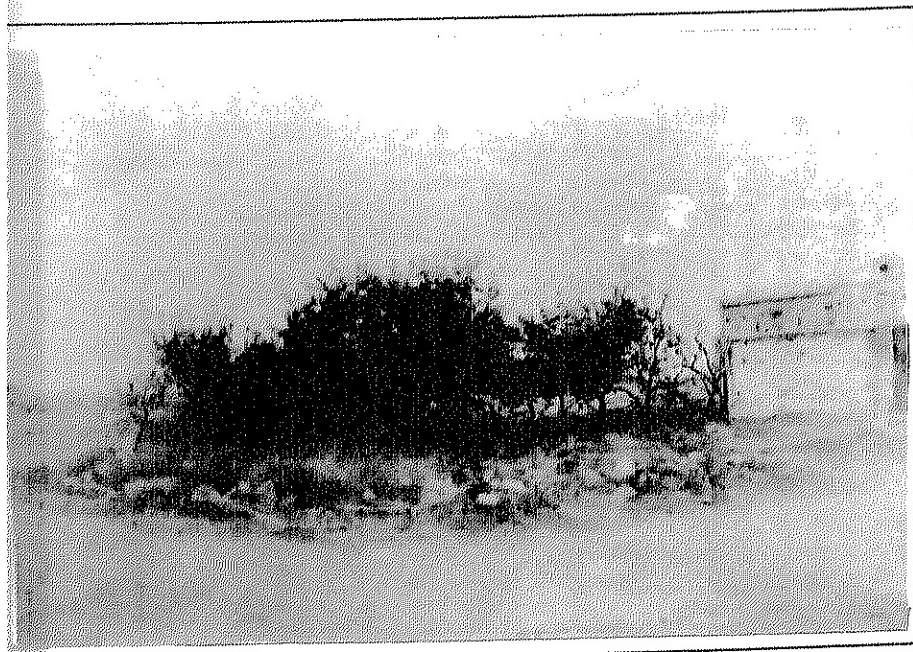
realmente las circunstancias, determinados rasgos característicos, peculiaridades del tema.

Como dijo Max Liebermann, "todo se puede hacer en un cuadro, pero la imaginación es imprescindible, ya que es ella la que convierte la artesanía en arte". El término "realismo" fue empleado por primera vez por Gustave Courbet, aplicándolo a que la pintura debe reflejar la realidad social de tal manera que asuma una función alumbradora. A su juicio, la imaginación en el arte consistía en encontrar la expresión de máxima perfección para una cosa existente, no una inventada, estableciendo una clara diferencia con el inventario naturalista posibilitado por la fotografía, que fue ganando importancia desde los comienzos de su aparición en el campo del arte.

Con una paciencia que les hace característicos, estos realistas dibujan objetos inanimados en su propio lugar sin sacarlos de su ambiente natural para organizarlos en una composición dirigida por criterios estéticos, como se solía hacer desde la Antigüedad al preparar una naturaleza muerta. Al contrario, los objetos, cosas de uso cotidiano, cadáveres de animales, frutas, se dejan en su sitio característico, como el pescado que está bien arreglado en un sitio de la cocina.

Nada parece cambiado con el fin de reproducirlo, la colocación es casual. Parece que los vasos y los platos se acaban de poner

n su lugar, y es como si se acabara de poner el pan y el queso sobre la mesa. Todo gesto espontáneo, que es lo que puede constituir siquiera el atractivo de otros dibujos y que recuentemente está en contraste con los concluidos y definitivos ensajes en comparación de la pintura y el arte plástico, queda excluido. A pesar de ello los dibujos de estos artistas nunca carecen de una suspensión escondida. Si, en un trabajo, es muchas veces el estado imperfecto de un dibujo, la impresión de no estar acabado, de encontrarse en el estado nascendi, el boceto de la primera idea, lo que lo hace importante, en este caso es la perfección de la reproducción, acompañado de una gran



Ilustr. 33

sensibilidad que aflora en cada cuadro. Los momentos de la vida se perciben como situaciones estáticas y efímeras. Todos ellos están arraigados en un ambiente

profundamente conocido.

"Lo efímero es el gran tema del arte español. Antonio López igual que sus amigos lo han desarrollado en tema predominante. El dibujo de un viejo hombre en su lecho de muerte es un ejemplo. Este dibujo nació cuando López estaba de vacaciones en su pueblo natal. Un vecino murió repentinamente y el artista se sentó al lado del muerto con su bloc de dibujo". (4).

Si nos remontamos en la historia al siglo XIX, veremos una exigencia nueva de democracia en el arte, contemporánea de la demanda de democracia política y social. Esto da lugar a un nuevo espacio temático, hasta entonces ignorado o considerado de interés pictórico; antes de la aparición del realismo, las clases más bajas apenas si eran de interés para el arte, lo mismo que las clases medias, lo noble y hermoso, es rechazado en pro de lo común y mediocre, y lo "feo" se acepta como una opción existente perfectamente válida. Theophíle Thoré, crítico de izquierdas, dice:

"Aun cuando lo aplica a los objetos más inferiores, es maestro de su arte y en su arte. Murillo es tan magistral en su Joven Mendigo como en su Asunción de la Virgen. Brouver y Chardin, son tan maestros pintando pucheros, como Rafael pintando Vírgenes". (6), (pág.28).

Claude Lantier, artista realista, declaraba que "llegará el día en que una sola zanahoria original estará preñada de revolución". Para los realistas, el serlo no consistía sólo en su compromiso

emático. Este era más profundo, pues se trataba de ser veraz, lo cual conllevaba un doble compromiso estético y moral, y es a mediados del XIX cuando se utiliza el término "sinceridad" como estándar de los artistas realistas; su actitud moral conllevaba abstenerse de declaraciones pues les bastaba el demostrarlo con los propios hechos, con lo que plasmaban en sus obras. Esto producía, por supuesto, un compromiso ético con los valores de honestidad, verdad y sinceridad.



Ilustr. 34

Para Champfleury, la fórmula realista consistió en "la sinceridad en el arte", y cuando se intentó minimizar el realismo con relación a la fotografía dijo que "la reproducción de la naturaleza por obra del hombre no será nunca una reproducción o imitación, sino siempre una interpretación...puesto que el hombre no es una máquina, y es incapaz de reproducir objetos mecánicamente".

Hoy en día este concepto de sinceridad se asemeja, o es más identificable, con el de "autenticidad", y esto ha exigido una lucha constante al artista para desembarazarse de las impedimentas de las formaciones "tradicionales".

"Pero el artista se veía obligado a librar un duro combate a fin de librarse de las ideas preconcebidas y las fórmulas clásicas, de liberar tanto su visión como su notación del idealismo externo y el 'poncif' establecido a fin de crear algo equivalente nuevo y más honesto para su límpida experiencia duramente conquistada". (6)(pág.31).

Los realistas adoptaron una actitud respecto a la naturaleza y la realidad paralela a la de los científicos, al hacer de la verdad la meta del arte. Zola, respecto de un largo estudio realizado sobre Manet, declara que "Desde que la ciencia exigió una fundamentación sólida y volvió a la observación exacta de los hechos, todo se ha cuestionado. Este movimiento se ha dado tan solo en el mundo científico. Todos los ámbitos del conocimiento, todas las empresas humanas buscan principios constantes y precisos en la realidad", afirmando una vez más el carácter universal de las implicaciones de la revolución científica de la época.

"Así pues, si bien los realistas no procedieron de hecho según los métodos de las ciencias

naturales o no lograron entender sus metas adecuadamente, sí compartieron, admiraron y quisieron imitar muchas de sus actitudes, que determinaron en gran medida el carácter y la calidad de su obra: imparcialidad, impasibilidad, escrupulosa objetividad, rechazo de los prejuicios metafísicos o epistemológicos 'a priori', limitación por parte del artista a la precisa y exacta observación y notación de los fenómenos empíricos, y descripción de cómo, y no por qué, acaecen los fenómenos". (6)(pág. 37).

esta característica "científica" diferencia claramente el realismo del siglo XIX de todos sus precedentes, como Van Eyck y Caravaggio que pintaban impregnados en un contexto de fe en la realidad, más allá de los simples hechos externos y tangibles que observaban ante ellos, o de Velázquez y Vermeer limitados por las ideologías de su propia época. Sin duda, también esto acontecía en los realistas del siglo XIX, pero la ideología en esta época logró equiparar la fe en los hechos con el contenido de la fe misma, conllevando diferencias cruciales en los análisis de los distintos realismos.

7. Conclusiones al presente capítulo.

En las páginas anteriores no sólo se realiza una exposición histórica del movimiento realista, sino que también se plantea la evolución del mismo hasta el practicado en nuestros días. Con los datos aquí expuestos demostramos cómo los condicionantes sociales y científicos inherentes al desarrollo del hombre moderno dan lugar a un nuevo tipo de realismo, caracterizado por las circunstancias del pensamiento moderno. Sin embargo, vemos que estas circunstancias son cíclicas en cuanto al planteamiento y el resurgir de una misma voluntad.

Al plantear similitudes entre el realismo del siglo XIX y el practicado por Francisco López Hernández y los componentes del *GRUPO DE MADRID*, no queremos caer en el error de meterlos en la misma clasificación (como ya dijera Antonio Bonet Correa) (7), sino, simplemente, plantear una serie de similitudes históricas, lo cual es de gran ayuda a la hora de apreciar una evolución del movimiento realista hasta nuestros días.

En el siguiente capítulo, titulado "El porqué de la realidad en la obra de Francisco López Hernández", se efectúa un análisis de su obra de carácter personal. Desde el punto de vista del propio artista, se plantea el problema de la determinación personal que rige la convicción y la motivación que articulan su elección.

8. Citas.

(1)-FUSTER, Joan, *El Descrédito de la realidad*, Biblioteca Breve, Ed. Seix Barral, S.A. Barcelona 1957, 162pp.

(2)-CALVO SERRALLER, Francisco, *El Dibujo una Realidad*, Galería Heller, Madrid, 1983.

(3)-SCHILLING, Jürgen, "Vier spanische Realisten", *Spanische Realisten*, Kunstverein Braunschweig, 22/2-7/4, 1980.

(4)-LENZ, Ludwig, "Vier Maller auf den Spuren der Verganglinchkeit", *VIF, DAS GOURMET JOURNAL*, Alemania, Febrero 1982, (págs. 42-43).

(5)-WUTHENOW, Ernst. "Realismo mágico España actual", *Realismo mágico en la hoy*, Gabinete de Arte de Francfurt Beckker vom Rath GmbH, Francfurt 28/19, 1970.

(6)-NOCHLIN, Linda. *El Real* Alianza Forma, Alianza Editc Madrid, 1991.

(7)-BONET CORREA, Antonio. "Lo real imaginario en la escultura de Julio López Hernández", Julio López Hernández, *Exposición antológica*, Palacio de Cristal, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980.

9. Índice de ilustraciones al presente capítulo.

nº21- Isabel Quintanilla, Oleo sobre táblex,
Sierra de Guadarrama, 80,5 x 100,5 cms.,
1990/91, Col. particular (Alemania).

nº22- María Moreno, Oleo sobre lienzo,
Naturaleza muerta de la sandía, 107 x 114
cms., 1990, Col. particular (París).

nº23- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla,
Bodegón del membrillo, 50 x 54 cms., 1989,
Col. particular.

nº24- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre
papel, *Niño*, 25 x 31 cms., 1969, Col.
particular.

nº25- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre
papel, *Cuarto de baño*, 95 x 67 cms., 1972,
Col. particular (Alemania).

nº26- Isabel Quintanilla, Oleo sobre lie
Bodegón con membrillos, 44 x 60 cms.,
Col. particular (Alemania).

nº27- Francisco López Hernández dib
Pilar Hernández, 1973.

nº28- Adolph von Menzel, Oleo s
Das Balkonzimmer, 58 x 47
Nationalgalerie, Berlín.

nº29- Antonio López García,
papel, *Interior*, 112 x 104,
Col. particular.

nº30- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, Anémonas, 35 x 30 cms., 1980, Col. particular.

nº31- Antonio López García, Oleo sobre tabla, Taza de water y ventana, 141 x 91,7 cms., 1968/71, Col. particular.

nº32- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, Francisco López dibujando a Antonio López García, 98 x 73 cms., 1974, Col. particular.

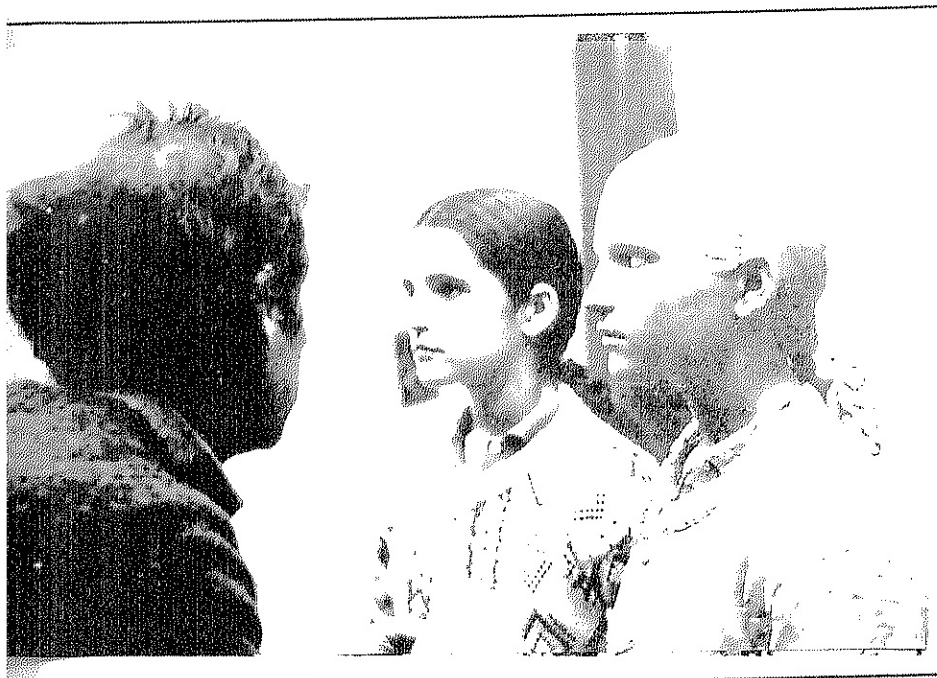
nº33- María Moreno, Lápiz sobre papel, Membrillos, 71,5 x 101,5 cms., 1974, Col. particular (París).

nº34- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla, Jardín, 100 x 70 cms., 1965, Col. particular.

III. EL PORQUE DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE
FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ.

II. EL PORQUE DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ.

"Cuando trabajo en una escultura me atrevería a decir que pienso con la mirada y creo que aquellas ideas o sentimientos que la mirada comunica a la mente no tienen equivalencia verbal, que el pensamiento razona sin palabras".(1)(pág. 63).



Ilustr. 35

Adentrarse
en la razón
de por qué
Francisco
L ó p e z
Hernández
elige y
practica el
lenguaje
realista, y
expresarlo

con
palabras, es

na tarea ardua e incluso controvertida.

omo él mismo dice en la cita anterior, es muy difícil expresar
on palabras aquello que se siente con la mirada, y sobre todo

cuando aquella persona que se plantea esta empresa es a su vez artista y no escritor. No obstante, los métodos de la escritura están al alcance de cualquier individuo; el esfuerzo es entrar en esa dinámica, aprender a expresarse con "otro lenguaje" distinto del habitual. Uno de los aspectos más interesantes de esta tarea es el enfoque que da una persona que, aunque en menor medida, debido a su escasa experiencia en el campo artístico, se le ha planteado el mismo dilema; ésta es una visión que el estudioso o el historiador no han vivido con la misma necesidad, por tanto no pueden enfocarla del mismo modo. Las aportaciones al respecto conducen, así, a conclusiones muy diferentes, y pueden resultar de interés a aquellas personas que se sitúan en las mismas circunstancias. Dilucidar los aspectos notorios de este capítulo ha exigido una tarea muy personal, en la que ha jugado un papel importante la comunicación directa con el artista, las largas conversaciones mantenidas, la búsqueda de entrevistas personales publicadas con anterioridad sobre el tema que apoyan lo aquí expuesto, el esclarecimiento mediante la comprobación de datos diversos de muchas de las teorías más o menos acertadas. Todo ello se ha encontrado en publicaciones de todo tipo, para llegar a un solo resultado, más personal, apoyado por las propias declaraciones de F.L.H. y por los hechos que las constatan.

1. Elección del lenguaje realista.

A Francisco López Hernández se le define dentro del ámbito artístico como un "escultor" realista. La categoría de "escultor" no deja de ser inexacta, ya que después de analizar su obra detenidamente podemos observar que existen otros campos, como el dibujo y la medalla, que podríamos incluir en la misma definición de "escultura" o como parte complementaria de ésta, pero que por sí mismos, y por la amplitud y riqueza de su producción, cobran autonomía.

Lo que, sin embargo, no se puede poner en duda es el definirle como "realista". Esto no se debe a la implantación de una etiqueta más o menos acertada por aquellos estudiosos del arte que se sienten con la obligación de crear definiciones respecto de los objetos o las personas artísticas, entre los que me incluyo desde el momento en que estoy escribiendo este texto. El propio F.L.H. dice al respecto:

"Penetrar en la raíz del objeto artístico, desvelar el sentir que impulsa con el instrumento de la palabra, es una empresa tan el más afortunado de los casos, un caminar por los senderos que sucede invirtiendo la dirección, con esas ilustraciones menos célebres, de conocidas obras literarias que al contrario no ilustran nada, pues son otra cosa". (1)(pág. 64).

La realidad, en la obra de F.L.H., es fruto de una serie de complejas circunstancias entre las cuales la propia vivencia ocupa un lugar prioritario. En este sentido, el propio F.L.H. explica en una entrevista:

"Es un mundo que me acerca más a la vida a través de mi arte. Yo pienso que todo artista consecuente consigo mismo incurre en este tipo de declaraciones, 'no podría hacer otra cosa'". (3)(pág.39).

Este lenguaje no es un lenguaje sin precedentes, sino que introduce innovaciones en el ya existente. Esta elección obedece a un compromiso que no todo artista asume. Así ocurre, según F.L.H., en el caso de Lucio Muñoz:

"Liberándose paso a paso de esa opresión o servidumbre, quizás académica, que para algunos espíritus es andar tras un problema indisoluble que además, sin saber lo que es, llamamos realidad. (1)(pág. 64).

Los artistas del Grupo de Madrid comparten una misma inquietud, ellos le han aportado soluciones y satisfacciones estéticas, y a su vez él las ha aportado, constituyéndose así un continuo intercambio, sin menospreciarse, ni vanagloriarse mutuamente de ello, y admirándose y respetándose siempre, refiriéndose a la



Ilustr. 36

obra de Isabel
Quintanilla,
su mujer,
dice:

"No juzgo el valor absoluto o relativo que pueda tener su obra pues como dice Machado, 'Juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio', pero sus cuadros y dibujos me han causado esas emociones estéticas, esas satisfacciones legítimas, esa complacencia del espíritu que sólo el objeto artístico nos puede proporcionar y que ninguna otra cosa en la vida puede imitar, las satisfacciones del arte no están en lo que se hace sino en la suposición". (1)(pág. 65).

Dentro de su grupo de amistades artísticas existen otras elecciones estéticas, pero es de aquellos que comparten la suya propia de quienes él "aprende", o se deja "encantar".

refiriéndose a una visita de las que solía hacer a Antonio López en el piso de éste en Embajadores, y en la que le está haciendo un retrato a su mujer María Moreno, dice:

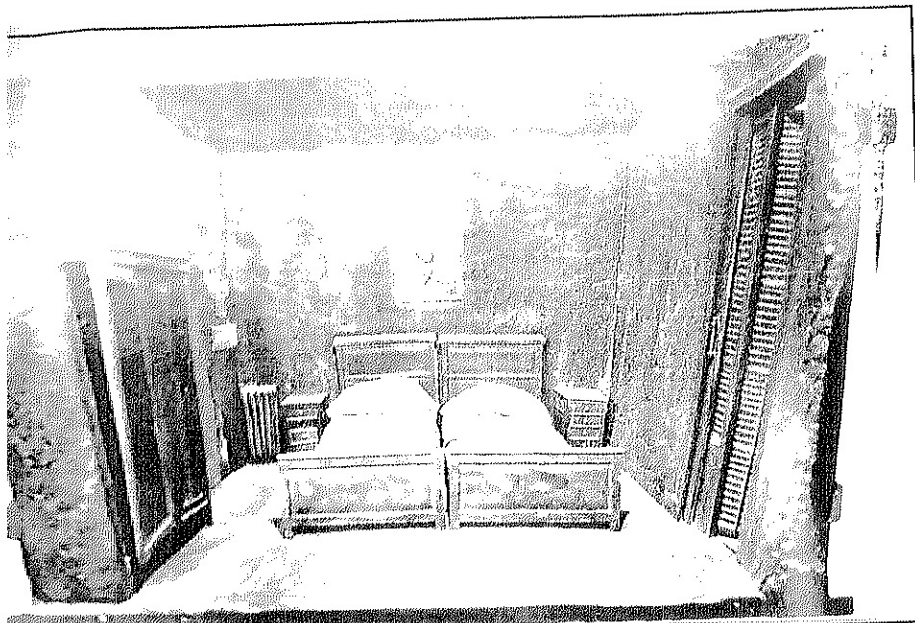
"La interioridad de Mari que Antonio recoge en su retrato y que algo nuevo de la escultura me revelaba a mí al contemplarlo". (1)(pág. 66).

Con esto no se viene a demostrar que hubiera una influencia no asumida por propia voluntad, sino que existieron una serie de circunstancias coincidentes dentro de un mismo grupo, que asumió, en cada uno de sus componentes, esa elección en particular. Esto debido a sus relaciones amistosas primero, y familiares después, llevó a un mayor enriquecimiento a posteriori de la individualidad de cada componente.

Respecto a su propia elección, F.L.H. observa:

"Noto que no es sólo la traducción literal de la realidad lo que importa, te apoyas mucho en ella, sí, pero siempre hay un ideal que es lo que verdaderamente hace que el Arte se transforme en Arte, que no sea una mera imitación de la realidad". (3)(pág. 39).

Analizando las posibles circunstancias que incitaron a esta elección, están las familiares. Su propio hermano, Julio López Hernández, es partícipe de ellas al elegir el mismo camino,



lustr. 37

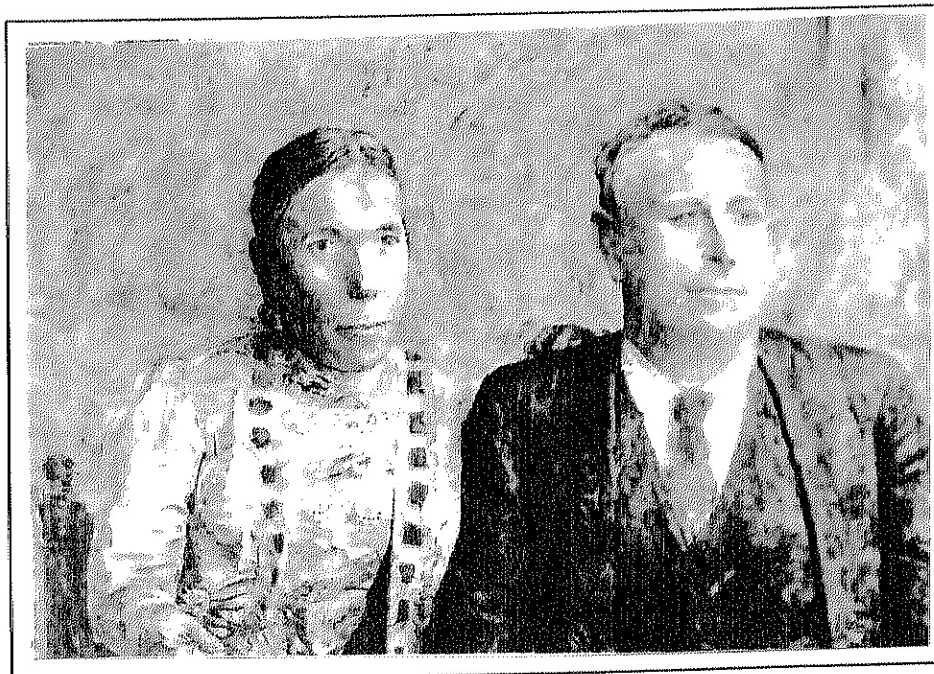
aunque debido
a s u s
distintas
personalidad
e s s e
reflejan de
diferente
manera. El
p r o p i o
F . L . H . ,
refiriéndose
a la etapa en

le compartía un taller en Cuatro Caminos con Julio, dice
respecto al modo de hacer de este último:

"Y no recuerdo nunca que haya dejado una obra por terminar por encontrarse en algún momento desorientado o por haberle vencido el desaliento, ese virus imprevisible que a mí en ocasiones me ha paralizado. He considerado muchas veces como positiva su seguridad, quizás porque, en contraposición, cuando yo comienzo una escultura o un dibujo me siento confuso e indeciso como quien se lanza al agua sin saber nadar. Reflexiono a menudo sobre esta manera de desarrollar la obra y afrontarla, incluso sobre este modo de afrontar la realidad, que nos singulariza y diferencia, y pienso que estas distintas formas de ver y sentir son el camino -correr del agua sin retorno- por donde cada cual, con sus propias intuiciones, lleva su arte consigo". (1)(pág. 68).

unque dentro del grupo de amigos y compañeros de estudios los
bo que derivaron hacia la abstracción, F.L.H elige un lenguaje
ada vez más cercano a la realidad, en un ambiente de naturalidad
respeto, ya que entre ellos eran más importantes las personas
de cualquier estilo. De aquí surge un entendimiento estético en
que conviven diferentes tendencias, sin perjudicar, no
ostante, sus relaciones e intimidad artística, como dice
ntonio López al respecto:

"No se trata sólo de que para ellos la persona estuviera por encima del
estilo, de lo que no hay razón para dudar, sobre todo tras varias décadas
de haberlo puesto en evidencia, sino que finalmente un pintor mira en
pintor y mira pintura al menos en su fuero interno". (2)(pág. 45).



Ilustr. 38

2. Convicción.

"El valor de lo real, como estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una profunda convicción. Dicha convicción puesta en práctica podía ser acometida desde puntos de vista y planteamientos muy dispares". (4)(pág. 27).

Llegar al convencimiento de cualquier cosa supone el haber pasado por planteamientos y dudas anteriores. Para llegar a esta situación en la que un individuo encuentra la opción que busca, es necesario conocer el tema en profundidad, después de haber efectuado una criba respecto a otras opciones diferentes, o aceptando la primera por encontrar en ella aquello que más está de acorde con su fuero interno respecto de su manera de ser y sentir.

Trasladando esto al lenguaje del arte, el convencimiento respecto a una opción artística es algo muy comprometedor, que hay que defender de continuo y en adelante por ser lo que crea la imagen de un artista cara al exterior y también a sí mismo, lo cual es incluso más importante porque un artista que no está convencido de lo que hace es incapaz de transmitir con claridad, como decía la galerista ya fallecida -y muy conocedora de la obra de estos artistas- Juana Mordó: "un artista es en un cincuenta por ciento

su obra y en el otro cincuenta él mismo". Sus compromisos y actitudes ante la vida es lo que se traslucirá en su obra.

Este caso, sin duda, se da en la obra y en la vida de Francisco López Hernández. Ambos aspectos andan parejos; en pocos casos podemos encontrar esta coincidencia hoy en día, también presente en aquellos que aquí llamamos *El Grupo de Madrid*.

"Los cuatro son personas humildes y amables 'me comentó Brockstedt en una carta de España', 'introvertidos silenciosos, hombres de un mundo diferente'. Esto también se percibe en sus obras orientadas en la realidad". (5).

Esta peculiaridad les hace muy singulares, se podría decir incluso "raros", más que nada porque es algo que no está de acuerdo con la mayoría de los artistas contemporáneos y con el planteamiento de la vida "moderna".

"Otra alternativa era la que ofrecían la pintura de Antonio López García, Francisco y Julio López Hernández (estos dos últimos escultores). Pues en realidad plantean una actitud paralela a la que hemos visto en Lucio Muñoz al dar el paso de la abstracción. El realismo de estos artistas exigió un indudable acto de convicción previo y una decidida afirmación de su creencia. Pues ésta se producía en un momento en que estaba en pleno auge la pintura gestual y de acción y su actitud suponía todo lo contrario: afirmar el valor de la representación de lo real y el valor de la obra de arte como elemento cerrado, concluso y único". (4)(pág.34).

3. Realidad como motivación.

En el panorama artístico europeo, y aun a pesar de la abundancia de los medios de comunicación, surgen tendencias sorprendentes que se manifiestan silenciosamente y sin palabras. Tal es el caso del movimiento realista que representa el *Grupo de Madrid* donde esta actitud es fruto de una importante decisión por parte de todos sus componentes, que aportan un nuevo concepto al emplear los sentidos para la mera contemplación, prescindiendo de declaraciones de proyectos y basando su fuerza en el trabajo persistente y la absoluta dedicación.

Para este grupo, la única motivación la constituye la realidad. Son únicamente cosas existentes y reales las representadas en sus obras, y no sueños o ideales. Para estos realistas, los objetos visibles forman el vocabulario de sus obras, al que podríamos denominar "lenguaje físico". En contraposición a lo expuesto por William Blake respecto de que "la imaginación crea la realidad", estos artistas invierten los términos, anteponiendo la realidad a la imaginación y creando un nuevo concepto radical sobre la realidad misma.

"La imaginación en el arte consiste en encontrar la expresión de última perfección para una cosa ya existente, no una inventada". Gustav Courbet.
(5).

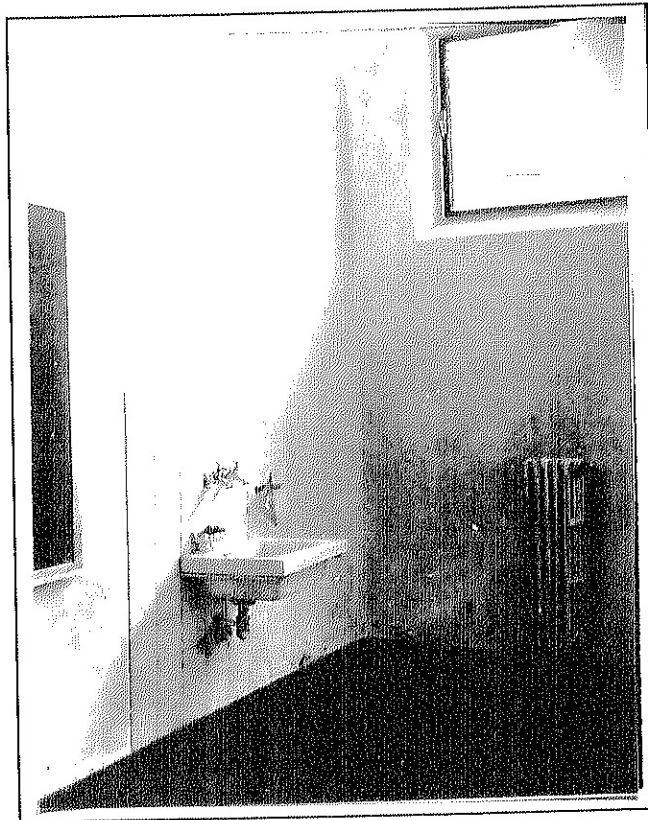


Ilustr. 39

Uno de los principales convencimientos de estos artistas es aquello que les resulta esencial y que para ellos no tiene que ver con lo que hoy en día se aprecia como "desarrollo". Su evolución está al margen del mismo y acontece de una forma

silenciosa, planteando, por consiguiente, un continuo desafío a la época actual.

"Lo esencial siempre busca el silencio",
GOETHE (5).



Ilustr. 40

4. Citas.

(1)-LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Divagaciones de la memoria, F.L.H. escribe sobre su obra", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

(2)-CALVO SERRALLER, Francisco. "Memoria Poética de una amistad artística", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

(3)-VV.AA. TEIXIDOR, Pepita y AZAHARA, Pedro. *QUADERNS*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio de 1984.

(4)-NIETO ALCAIDE, Víctor. "Poética de lo real, una actitud a contracorriente", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, Enero-Febrero 1992, 351 pp.

(5)-AA.VV. FLEMING, Hans Theodor, y WUTHENOW, Ernst. *Realistas Españoles*, Galería Brockstedt, Hamburgo, Noviembre-Diciembre 1977.

5. Índice de ilustraciones al presente capítulo.

Nº35- Francisco López Hernández haciendo el busto de Carmen López Moreno, Madrid, 1978.

nº36- Isabel Quintanilla.

nº37- LOPEZ HERNANDEZ, Julio. Bronce, 31 x 45 x 27 cms. *Dormitorio de Almagro*, 1972, Col. del artista.

nº38- LOPEZ GARCIA, Antonio. Oleo sobre lienzo, 62 x 88 cms. *Sinforoso y Josefa*, Col. particular.

nº39- MORENO, María. Oleo sobre lienzo, 61,8 x 75 cms. *Calle de Levante*, 1979, Col. particular.

nº40- QUINTANILLA, Isabel. Oleo sobre tabla, 100 x 90 cms, *Rincón de la clase*, 1971, Col. particular.

**IV. INTIMISMO, PRIVACIDAD E INDIVIDUALISMO.
LO INTEMPORAL.**

IV. INTIMISMO, PRIVACIDAD E INDIVIDUALISMO.

LO INTEMPORAL.

Una vez expuestos, en el anterior capítulo, los razonamientos que articulan la elección de F.L.H. del lenguaje realista, nos detenemos en el presente, para hacer una breve referencia a una de las características de su obra: "el intimismo". Relacionamos éste con lo privado y el individualismo, y por tanto con aquellos aspectos de su vida privada y de su propio carácter que han influido directamente sobre su obra.

Esta peculiaridad de su obra, unida a lo intemporal, a mi juicio conforman aspectos más importantes para distinguir la lectura que hacemos de la obra de Francisco López Hernández dentro del lenguaje realista de la de otros artistas que son partícipes de la misma elección. Crea, a su vez, unos nexos que posibilitan el planteamiento de un "grupo", "movimiento", o "tendencia" (o como se le quiera denominar según el lenguaje empleado por los estudiosos del arte) en el que incluyo a los artistas que a lo largo de este trabajo de investigación se citan como el *Grupo de Madrid*. Ellos son parte activa en la existencia de esta premisa, al ser partícipes y causantes al mismo tiempo de la misma.

El término "intemporal" se emplea bajo la interpretación pura y simple de que el tiempo en la obra de F.L.H., y las imágenes que

en ella se representan, se detiene y cobra un sentido "eterno". Esta breve alusión a tal característica de su obra es fundamental para la comprensión de la misma, y obviarla sería un error ya que no se explicarían una serie de conceptos en la progresión de la presente exposición y análisis de su obra. Enlazado con el capítulo anterior y a su vez éste con los restantes, nos hallamos en una situación que nos permite detenernos a contemplar mejor el siguiente, donde se aborda un análisis detenido de su obra, separada en sus distintos aspectos atendiendo entre ellos a los diferentes modos de representación de la misma y a la relación entre ellos.

1. Lo íntimo y lo privado en la obra de Francisco López Hernández.

"De Maribel conozco y son para mí como las más cautivadoras páginas de una biografía, cada uno de sus cuadros, cada uno de sus dibujos, pues en cualquiera de ellos veo, además de un cuadro o un dibujo, un episodio conmovedoramente contado de nuestra vida". (1)(pág. 65).

Al analizar detenidamente la obra de Francisco López Hernández, apreciamos dentro de los temas elegidos un carácter marcadamente biográfico. A través de sus obras se pueden reconstruir las vivencias, amistades y lugares que han ido constituyendo su vida. Este hecho viene a demostrar que para el artista, aquello que ha ido conformando su vida privada, lo mas íntimo, es para él "su realidad". Sus vivencias, lo que realmente conoce y está más cerca de sí, serán los temas que irán moldeando, a medida que vayan sucediéndose y transformados en el lenguaje plástico, una lectura de su vida íntima y de su obra sucesivamente.

El fija precisamente su atención en esto porque es lo más próximo, aquello que él se siente capaz de dominar y de lo que se considera realmente conocedor. Este aspecto concuerda efectivamente con su intención de autenticidad en su propia obra, denominador común, a su vez, con su manera de ser, como lo demuestra el que nos encontremos ante un artista enormemente

consecuente.

La importancia que confiere a su intimidad no sólo hace que la convierta en el tema principal de sus obras, sino que a la vez le lleva a ser muy celoso de ella, permaneciendo en gran medida en el anonimato dentro de los límites que él mismo es capaz de salvar y condicionado por los múltiples requerimientos de galerías, instituciones públicas y privadas y encargos. Esta actitud podría considerarse como perjudicial pues su obra quizás no sea todo lo conocida que debiera; no obstante, él es consciente de que necesita de ese aislamiento para preservar su ritmo de trabajo, bastante lento, y su propia intimidad, su ritmo de vida, su dedicación a sus amigos y familia, lo cual antepone a la fama o a cualquier otra condición que ésta conlleve. Su actitud le proporciona una capacidad de concentración indispensable para la realización de los temas elegidos, que al ser reflejo de su intimidad, hacen que su postura sea la misma en la vida real.

"Las esculturas de Francisco son reposadas y de forma contenida; ellas no te contarán las cosas con gestos violentos ni grandilocuentes; muy al contrario, son con su actitud inductoras de referencias en nuestro ánimo personal y saben llevarnos sin violencias por el camino de las intimidades. Ellas son así, sencillamente expectantes, nos irán llamando lentamente con sus mágicos gestos, porque ésta, por ejemplo, la que se inclina a beber agua, es quizás la persona que pudo ser o fue fugaz imagen en nuestro recuerdo; su actitud es tan familiar y cotidiana que nos puede pasar como un destello deslumbrador en la memoria. Pero ella apoyada sobre la fuente, nos advierte con gesto incisivo que podrá seguir

así eternamente, que no es tan importante lo que ella hace como lo que nosotros queremos saber de su nacimiento y de cómo surgió su primitiva alma de barro dúctil. De este barro su forma fue saliendo delicadamente sugerente y precisa como la misma imagen que le había inspirado: el modelo de la muchacha severamente risueña, y al que ella quería parecerse, pero dejando ocultas las huellas trabajosas y materiales del largo quehacer de su creación". (2)(pág. 243).

En conclusión, determinamos que Francisco López Hernández es un escultor cuya intimidad se ve reflejada a través de su obra; como referencia, nos remitimos al capítulo sobre ésta última, donde a través de los apartados de escultura, relieve, dibujo y arquitectura vemos reflejadas continuamente a las personas que componen su familia y amistades, así como representados constantemente y según las épocas, aquellos sitios en los que vivió o donde circunstancialmente ha estado por motivos de estudios y viajes. Todas estas vivencias conforman unas imágenes biográficas que nos dan clara cuenta de la importancia que para F.L.H. tienen, dentro de su trayectoria artística, sus propias vivencias, desarrollándose un camino paralelo entre ellas. Incluso utiliza a las personas de su entorno a la hora de abordar temas de encargos, como es el caso de sus colaboraciones en el campo de la arquitectura.

2. El individualismo como consecuencia del respeto a la intimidad.

"Todos somos individuos. Todos vivimos en un espacio que ha de ser hecho nuestro, apropiado. Según Rousseau, el primer hombre que acotó un trozo de tierra y dijo 'esto es mío' estableció la propiedad privada. Del mismo modo, el primero que cerró una puerta para aislarse de su entorno fundó la esfera privada. Así como la institución de la propiedad supuso la transición de la naturaleza a la cultura, la de la esfera privada permitió la separación del hombre respecto del grupo, el paso de la comunidad a la sociedad y, en consecuencia, el reconocimiento de la individualidad. La esfera privada es el lugar donde 'el uno' toma consciencia de su existencia frente a los muchos, el nido donde el individuo tiende a desarrollar sus potenciales, lejos del ruido de la colectividad". (3)(pág. 15).

Desde principios de siglo, el individualismo está considerado como un fruto de los tiempos modernos, que nace simultáneamente con la era de la industrialización, que crea una sociedad estructurada por la división del trabajo. Esto hace que el individuo se libere de los vínculos tradicionales; sin embargo, toda libertad requiere un precio y a su vez otro tipo de dependencias. Es frecuente asociar la práctica de la individualidad con la consecución de la autorrealización y más hoy en día, cuando las colectividades están en crisis, debido a una serie de hechos sociales como la crisis económica, la decepción ante el fracaso de los ideales políticos, y la transformación de la sociedad misma, que pone su futuro en manos de gestores, los políticos, que se alejan de la participación de

a colectividad a la que representan.

oy se valora más cómo se siente uno al hacer algo, que aquello que se ha hecho. El éxito se considera más desde el punto de vista personal que desde el del público.

estas premisas se dan sobre todo en aquellos individuos que desarrollan una actividad personal, y el arte entra en esta categoría muy ampliamente; es muy habitual encontrarnos artistas que se aíslan del exterior para mejor desarrollar su trabajo, incluso a riesgo de caer en uno de los peligros más comunes de esta postura, el narcisismo.

el caso de Francisco López Hernández existe un cierto aislamiento, necesario debido a las características de su obra.

obstante, su individualidad se sitúa dentro de una colectividad con la cual realiza intercambios constantes: sus amigos, familiares y compañeros de grupo artístico. En él, la actitud de la individualidad está relacionada directamente con la preservación de su intimidad, no sólo en cuanto a su persona sino también a su mundo colectivo, formado por un pequeño púsculo de seres con los que se relaciona de distintas maneras. No es el suyo, sin embargo, un aislamiento total, como demuestra su dedicación a la enseñanza, que se trata más ampliamente en el capítulo dedicado a las influencias en su entorno.

3. El tiempo como poética de una sensación efímera.

"Extraño también el sentido de duración
a la vista de algunas pequeñas cosas,
cuanto más significantes mas conmovedoras:
Aquella cuchara,
que me ha acompañado en todas las mudanzas,
aquella toalla
que ha estado colgada en los mas diversos cuartos de baño,
la tetera y la silla de enea,
arrumbados años y años en el sótano,
o guardadas en alguna parte,
y ahora, al fin, otra vez en su sitio,
ciertamente en un sitio distinto que le corresponde desde siempre,
pero sin embargo el suyo,
Y ocurre también que los lugares de duración carecen de brillo;
a menudo no están señalados en ningún mapa,
o no tienen allí nombre alguno".

PETER HANDKE.

La de las características más peculiares de la obra de Francisco
Jepz Hernández y del grupo al que pertenece es la peculiar
interpretación del sentido plástico del tiempo, más poética que
simbólica.

"Es un caso de percepción de revelación de la forma en cuya
representación se afana como quien quisiera dotar con la firmeza y
contundencia de una piedra ese efímero momento excepcional de la visión".
(1)(pág. 59).

Se concibe el tiempo como una situación, como el elemento que da vida al alma humana; no se trata del tiempo de los sucesos, sino de las vivencias. La duración es un sentimiento efímero; como dice Andrey Tarkovskiy:

"El tiempo y el recuerdo, están abiertos el uno para el otro, son dos caras de una misma moneda. Está absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo...Un hombre que ha perdido sus recuerdos ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria...". (4).

En su obra F.L.H. ahonda en la memoria artística y personal, vinculándose así al mundo visible; su labor no es una imitación sino un recordatorio de lo real, cuya imagen se nos muestra estática, intemporal. En vez de dramatizar el tiempo lo espacializa, optando así por una visión poética del mismo; esta actitud hace que jamás abandone la estrecha vinculación con lo que hay detrás y delante del mundo visible, la materia y la memoria de la vida, y sirve de conexión entre su grupo.

"Un trozo de jardín o de ventana de María Moreno; una máquina de coser o un interior mezquino de Isabel Quintanilla; el alfabeto de su vida cotidiana, epifanías de lo modesto. No es el recogimiento contemplativo del estilo Biedermeier, sino la extrañeza de las cosas a pesar de su proximidad, el ambiente de despedida y de pérdida a pesar de la presencia. ¿Procederá de allí el esfumado, el velo que cubre las cosas y los colores? La luz es el gran tema de ellos, y esto significa el tiempo. La implacable luz española, la claridad de la melancolía". (8).

4. Lo cotidiano.

podríamos considerar lo cotidiano como uno de los factores fundamentales de la concepción que del tiempo tiene F.L.H.

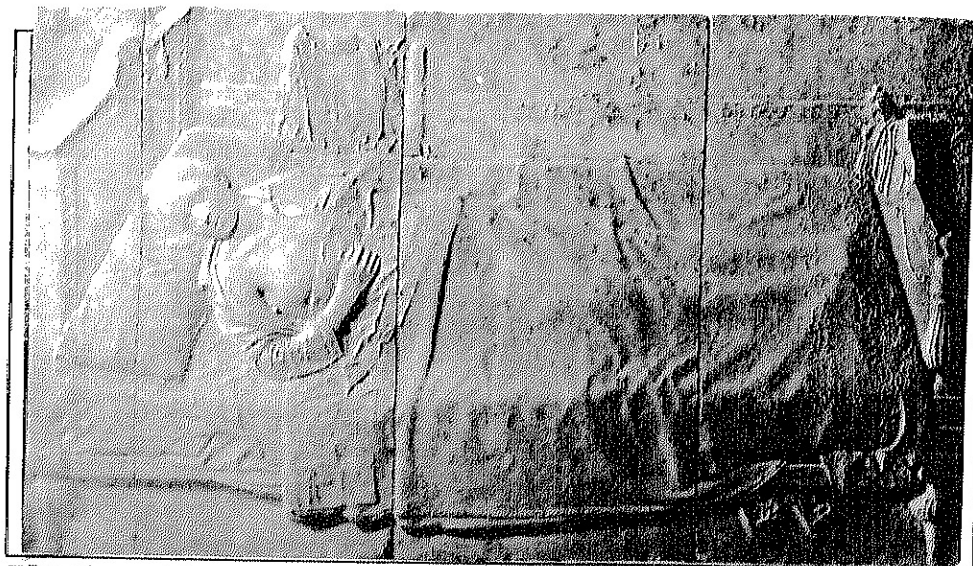
Esto se presenta como un distanciamiento mental, en cuya perspectiva el hecho común se torna misterio y el diario acontecer aparece, como lo inusitado, lo sin precedentes.

"La inmediatez de su presencia hace paradójicamente invisibles las cosas: sólo un leve alejamiento posibilita su visión". (5)(pág. 8).

"El hogar, el jardín, las personas más cercanas, el paisaje son para ellos los modelos de la pura naturaleza, y a través de ellos se convierten en auténticos valores del arte. Así que esta rara combinación entre humanismo, afán de trabajar y capacidad artística, en el fondo son la respuesta a nuestra pregunta, y además todo lo que es independiente del tiempo, tiene algún tipo de parentesco". (8).

Los momentos aislados del día, de cada día, son elegidos en el punto incipiente de su propia y sencilla revelación, son trasladados a la obra de arte. Con la misma irresistible e insignificante realidad con que ofrecieron al artista su reclamo, al rememorarlos nos ofrecen la fuerza del instante, enriqueciéndolos con su propia experiencia. Esta es una característica que comparte con sus compañeros de grupo.

"Tienen que realizar sus obras en consecuencia a su forma de vida cotidiana, quizás sea una característica muy peculiar de la obra de F.L.H. y de sus compañeros de grupo". (7)(pág. 39).



Ilustr. 41

5. Una distinta concepción del tiempo.

En la obra de estos realistas, el tiempo es un factor determinante, una característica exclusiva. La concepción que de él tienen les lleva a situarse en contraposición a la mayoría de los artistas contemporáneos. Una de las características del "hombre moderno" precisamente, es la valoración que del tiempo le hace; parece como si nos moviéramos en un torbellino incesante de acontecimientos, los movimientos artísticos se suceden con una velocidad desmesurada, al igual que los hechos en la vida real. Dentro de esta vorágine, estos artistas se han creado su propio "modus vivendi", defendiéndolo aun a costa de permanecer ignorados, o menospreciados con la excusa de "no ser de su tiempo". No obstante, se podría considerar esta actitud no como una rebelión, sino como una manera distinta de aceptar las cosas fruto de una sensibilidad que mantienen aun a riesgo de permanecer en el ostracismo.

"La sensibilidad del hombre actual, precisa de la contemplación de un arte que está realizado con sosiego, con calma con amor y que se aleja de uno de los principales males de estas décadas: la prisa". (6).

6. Citas.

- (1)- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Divagaciones de la memoria, F.L.H. escribe sobre su obra", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 351 pp.
- (2)- QUINTANILLA, Isabel. "Sobre Francisco López", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 351 pp.
- (3)- BEJAR, Helena. *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Alianza Universidad, nº 531, Alianza Editorial, Madrid 1988, 1990. 263 pp.
- (4)- CALVO SERRALLER, Francisco. "Otra realidad compañeros en Madrid" *Memoria de una amistad artística*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 331pp.
- (5)- AMON, Santiago. *Contemporary Spanish Realists*, Galerie Marlborough, Londres 1973.
- (6)- NAVARRO, Leandro. *Realismo y Figuración*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada 1988.

(7)-VV.AA. TEIXIDOR, Pepita y AZAHARA, Pedro.
QUADERNS, Colegio Oficial de Arquitectos de
Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio 1984.

(8)- WUTHENOW, Ernst. Realistas Españoles,
Galería Kornfeld, Zurich, 3-10/15-11/1975.

NDICE DE ILUSTRACIONES AL PRESENTE CAPITULO.

Nº41- LOPEZ GARCIA, Antonio. Escayola, 121 x 208
x 20 cms. *Mujer durmiendo*, 1961, Col. particular.

ABRIR CAPÍTULO V





ABRIR CAPÍTULO IV

así eternamente, que no es tan importante lo que ella hace como lo que nosotros queremos saber de su nacimiento y de cómo surgió su primitiva alma de barro dúctil. De este barro su forma fue saliendo delicadamente sugerente y precisa como la misma imagen que le había inspirado: el modelo de la muchacha severamente risueña, y al que ella quería parecerse, pero dejando ocultas las huellas trabajosas y materiales del largo quehacer de su creación". (2)(pág. 243).

En conclusión, determinamos que Francisco López Hernández es un escultor cuya intimidad se ve reflejada a través de su obra; como referencia, nos remitimos al capítulo sobre ésta última, donde a través de los apartados de escultura, relieve, dibujo y arquitectura vemos reflejadas continuamente a las personas que componen su familia y amistades, así como representados constantemente y según las épocas, aquellos sitios en los que vivió o donde circunstancialmente ha estado por motivos de estudios y viajes. Todas estas vivencias conforman unas imágenes biográficas que nos dan clara cuenta de la importancia que para F.L.H. tienen, dentro de su trayectoria artística, sus propias vivencias, desarrollándose un camino paralelo entre ellas. Incluso utiliza a las personas de su entorno a la hora de abordar temas de encargos, como es el caso de sus colaboraciones en el campo de la arquitectura.

2. El individualismo como consecuencia del respeto a la intimidad.

"Todos somos individuos. Todos vivimos en un espacio que ha de ser hecho nuestro, apropiado. Según Rousseau, el primer hombre que acotó un trozo de tierra y dijo 'esto es mío' estableció la propiedad privada. Del mismo modo, el primero que cerró una puerta para aislarse de su entorno fundó la esfera privada. Así como la institución de la propiedad supuso la transición de la naturaleza a la cultura, la de la esfera privada permitió la separación del hombre respecto del grupo, el paso de la comunidad a la sociedad y, en consecuencia, el reconocimiento de la individualidad. La esfera privada es el lugar donde 'el uno' toma consciencia de su existencia frente a los muchos, el nido donde el individuo tiende a desarrollar sus potenciales, lejos del ruido de la colectividad". (3)(pág. 15).

Desde principios de siglo, el individualismo está considerado como un fruto de los tiempos modernos, que nace simultáneamente con la era de la industrialización, que crea una sociedad estructurada por la división del trabajo. Esto hace que el individuo se libere de los vínculos tradicionales; sin embargo, toda libertad requiere un precio y a su vez otro tipo de dependencias. Es frecuente asociar la práctica de la individualidad con la consecución de la autorrealización y más hoy en día, cuando las colectividades están en crisis, debido a una serie de hechos sociales como la crisis económica, la decepción ante el fracaso de los ideales políticos, y la transformación de la sociedad misma, que pone su futuro en manos de gestores, los políticos, que se alejan de la participación de

a colectividad a la que representan.

oy se valora más cómo se siente uno al hacer algo, que aquello que se ha hecho. El éxito se considera más desde el punto de vista personal que desde el del público.

estas premisas se dan sobre todo en aquellos individuos que desarrollan una actividad personal, y el arte entra en esta categoría muy ampliamente; es muy habitual encontrarnos artistas que se aíslan del exterior para mejor desarrollar su trabajo, incluso a riesgo de caer en uno de los peligros más comunes de esta postura, el narcisismo.

el caso de Francisco López Hernández existe un cierto aislamiento, necesario debido a las características de su obra.

obstante, su individualidad se sitúa dentro de una colectividad con la cual realiza intercambios constantes: sus amigos, familiares y compañeros de grupo artístico. En él, la actitud de la individualidad está relacionada directamente con la preservación de su intimidad, no sólo en cuanto a su persona sino también a su mundo colectivo, formado por un pequeño púsculo de seres con los que se relaciona de distintas maneras. No es el suyo, sin embargo, un aislamiento total, como demuestra su dedicación a la enseñanza, que se trata más ampliamente en el capítulo dedicado a las influencias en su entorno.

3. El tiempo como poética de una sensación efímera.

"Extraño también el sentido de duración
a la vista de algunas pequeñas cosas,
cuanto más significantes mas conmovedoras:
Aquella cuchara,
que me ha acompañado en todas las mudanzas,
aquella toalla
que ha estado colgada en los mas diversos cuartos de baño,
la tetera y la silla de enea,
arrumbados años y años en el sótano,
o guardadas en alguna parte,
y ahora, al fin, otra vez en su sitio,
ciertamente en un sitio distinto que le corresponde desde siempre,
pero sin embargo el suyo,
Y ocurre también que los lugares de duración carecen de brillo;
a menudo no están señalados en ningún mapa,
o no tienen allí nombre alguno".

PETER HANDKE.

La de las características más peculiares de la obra de Francisco
Jepz Hernández y del grupo al que pertenece es la peculiar
interpretación del sentido plástico del tiempo, más poética que
simbólica.

"Es un caso de percepción de revelación de la forma en cuya
representación se afana como quien quisiera dotar con la firmeza y
contundencia de una piedra ese efímero momento excepcional de la visión".
(1)(pág. 59).

Se concibe el tiempo como una situación, como el elemento que da vida al alma humana; no se trata del tiempo de los sucesos, sino de las vivencias. La duración es un sentimiento efímero; como dice Andrey Tarkovskiy:

"El tiempo y el recuerdo, están abiertos el uno para el otro, son dos caras de una misma moneda. Está absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo...Un hombre que ha perdido sus recuerdos ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria...". (4).

En su obra F.L.H. ahonda en la memoria artística y personal, vinculándose así al mundo visible; su labor no es una imitación sino un recordatorio de lo real, cuya imagen se nos muestra estática, intemporal. En vez de dramatizar el tiempo lo espacializa, optando así por una visión poética del mismo; esta actitud hace que jamás abandone la estrecha vinculación con lo que hay detrás y delante del mundo visible, la materia y la memoria de la vida, y sirve de conexión entre su grupo.

"Un trozo de jardín o de ventana de María Moreno; una máquina de coser o un interior mezquino de Isabel Quintanilla; el alfabeto de su vida cotidiana, epifanías de lo modesto. No es el recogimiento contemplativo del estilo Biedermeier, sino la extrañeza de las cosas a pesar de su proximidad, el ambiente de despedida y de pérdida a pesar de la presencia. ¿Procederá de allí el esfumado, el velo que cubre las cosas y los colores? La luz es el gran tema de ellos, y esto significa el tiempo. La implacable luz española, la claridad de la melancolía". (8).

4. Lo cotidiano.

podríamos considerar lo cotidiano como uno de los factores fundamentales de la concepción que del tiempo tiene F.L.H.

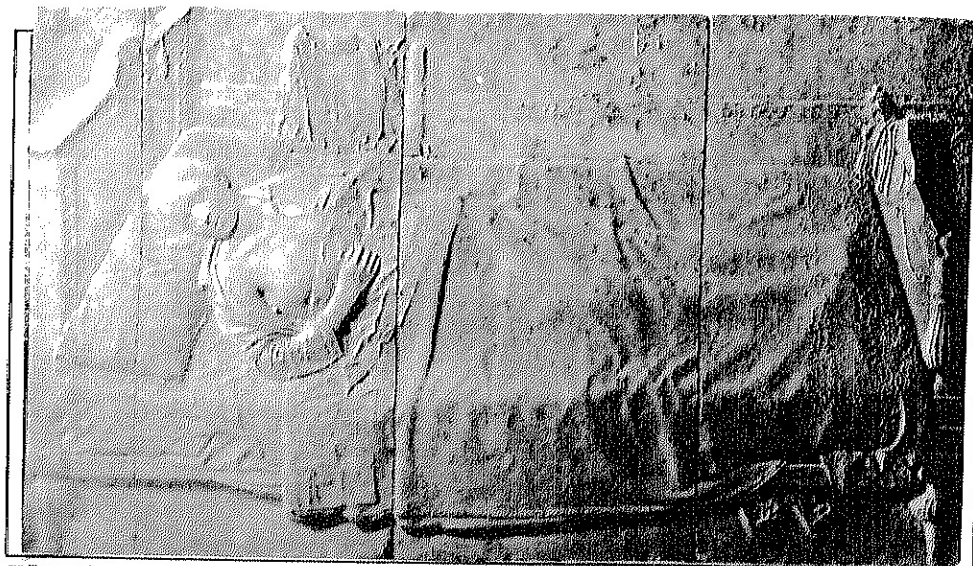
Esto se presenta como un distanciamiento mental, en cuya perspectiva el hecho común se torna misterio y el diario acontecer aparece, como lo inusitado, lo sin precedentes.

"La inmediatez de su presencia hace paradójicamente invisibles las cosas: sólo un leve alejamiento posibilita su visión". (5)(pág. 8).

"El hogar, el jardín, las personas más cercanas, el paisaje son para ellos los modelos de la pura naturaleza, y a través de ellos se convierten en auténticos valores del arte. Así que esta rara combinación entre humanismo, afán de trabajar y capacidad artística, en el fondo son la respuesta a nuestra pregunta, y además todo lo que es independiente del tiempo, tiene algún tipo de parentesco". (8).

Los momentos aislados del día, de cada día, son elegidos en el punto incipiente de su propia y sencilla revelación, son trasladados a la obra de arte. Con la misma irresistible e insignificante realidad con que ofrecieron al artista su reclamo, al rememorarlos nos ofrecen la fuerza del instante, enriqueciéndolos con su propia experiencia. Esta es una característica que comparte con sus compañeros de grupo.

"Tienen que realizar sus obras en consecuencia a su forma de vida cotidiana, quizás sea una característica muy peculiar de la obra de F.L.H. y de sus compañeros de grupo". (7)(pág. 39).



Ilustr. 41

5. Una distinta concepción del tiempo.

En la obra de estos realistas, el tiempo es un factor determinante, una característica exclusiva. La concepción que de él tienen les lleva a situarse en contraposición a la mayoría de los artistas contemporáneos. Una de las características del "hombre moderno" precisamente, es la valoración que del tiempo le hace; parece como si nos moviéramos en un torbellino incesante de acontecimientos, los movimientos artísticos se suceden con una velocidad desmesurada, al igual que los hechos en la vida real. Dentro de esta vorágine, estos artistas se han creado su propio "modus vivendi", defendiéndolo aun a costa de permanecer ignorados, o menospreciados con la excusa de "no ser de su tiempo". No obstante, se podría considerar esta actitud no como una rebelión, sino como una manera distinta de aceptar las cosas fruto de una sensibilidad que mantienen aun a riesgo de permanecer en el ostracismo.

"La sensibilidad del hombre actual, precisa de la contemplación de un arte que está realizado con sosiego, con calma con amor y que se aleja de uno de los principales males de estas décadas: la prisa". (6).

6. Citas.

- (1)- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Divagaciones de la memoria, F.L.H. escribe sobre su obra", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 351 pp.
- (2)- QUINTANILLA, Isabel. "Sobre Francisco López", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 351 pp.
- (3)- BEJAR, Helena. *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Alianza Universidad, nº 531, Alianza Editorial, Madrid 1988, 1990. 263 pp.
- (4)- CALVO SERRALLER, Francisco. "Otra realidad compañeros en Madrid" *Memoria de una amistad artística*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 331pp.
- (5)- AMON, Santiago. *Contemporary Spanish Realists*, Galerie Marlborough, Londres 1973.
- (6)- NAVARRO, Leandro. *Realismo y Figuración*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada 1988.

(7)-VV.AA. TEIXIDOR, Pepita y AZAHARA, Pedro.
QUADERNS, Colegio Oficial de Arquitectos de
Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio 1984.

(8)- WUTHENOW, Ernst. Realistas Españoles,
Galería Kornfeld, Zurich, 3-10/15-11/1975.

NDICE DE ILUSTRACIONES AL PRESENTE CAPITULO.

Nº41- LOPEZ GARCIA, Antonio. Escayola, 121 x 208
x 20 cms. *Mujer durmiendo*, 1961, Col. particular.

V. LA OBRA DE FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ

V. LA OBRA DE FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ.

En el presente capítulo se efectúa un amplio trabajo de recopilación y catalogación de la obra de F.L.H. A través de los apartados de Volumen, Dibujo, Relieve, Medalla, y Arquitectura, se efectúa un recorrido, acompañado de una completísima documentación gráfica, de todos los campos en que se desarrolla la obra de este artista. En cada apartado se realiza un estudio detenido de las características de cada campo, factor importante para la mejor comprensión de la evolución de esta obra. No me detengo, sin embargo, en análisis históricos comparativos, dado que el interés que me requiere en el presente capítulo no es otro que el de sacar a la luz de una forma completa la totalidad de la obra de F.L.H. y sus planteamientos personales. Debido a determinadas circunstancias, este artista carece de un estudio propio al respecto, y no tiene en su haber ninguna publicación hasta el momento de estas características.

El fin no es otro, pues, que dar a conocer debidamente la completísima obra de F.L.H. Ya que en los capítulos anteriores se han desarrollado los análisis pertinentes en cuanto a las anotaciones históricas y las características propias que determinan este "tipo de realismo", y se le ha conferido una definición exacta respecto a un grupo al que afirmo que

pertenece, en el presente apartado el estudio se va a dedicar a la exposición detenida de todos sus trabajos. Esta tarea ha supuesto la parte más importante del presente trabajo de investigación, dado lo disperso de su obra y la inexistencia de archivos con orden lógico alguno desde donde iniciar la presente catalogación.

Quiero destacar, asimismo, que fundamental para la consecución de la presente exposición ha sido la tarea de convertirme, en la medida de lo posible, en una profesional de la fotografía, dado que toda la documentación gráfica aquí aportada es de factura personal, tanto en la realización de los negativos originales como en su posterior revelado y positivación. Con esto quiero llamar la atención sobre la dificultad de la elaboración de los mismos, al conllevar unas características muy peculiares que cualquier experto puede apreciar, ya que las dificultades técnicas de las diversas exposiciones a las que hay que recurrir, han imposibilitado la alternativa de recurrir a métodos industriales, que hubieran facilitado y agilizado su desarrollo. Espero que no se juzgue con demasiado rigor la calidad de estas fotografías, que debido a mi inexperiencia no hacen honor, en la medida que a mí me hubiera gustado, a la realidad, aunque en términos generales son bastante aceptables.

El inconveniente lo ha constituido la carencia de una

catalogación preliminar seria, dotada de una estructura coherente, en la que apoyar las pertinentes comprobaciones. Por ello ha habido que recurrir a las comprobaciones personales "in situ", mediante visitas a las casas de los coleccionistas con el fin de fotografiar determinadas obras o a los galeristas con los que trabaja el artista, quienes han facilitado algunas de ellas e las que se han conseguido negativos para obtener mejores resultados. No debe olvidarse la búsqueda de numerosos catálogos facilitados por el propio artista y muchos de sus amigos, a partir de los cuales se ha realizado el mismo proceso. Esta documentación gráfica va acompañada de un texto donde incluyo diversas declaraciones del propio artista sobre su obra, como aportación para una mejor comprensión de la misma.

1. Volumen.

"Es muy diferente la escultura como retrato de la escultura como representación de otros conceptos (...). A veces pienso que el esculpir estatuas en actitudes tan quietas representa una limitación, me lo planteo a menudo, y creo que en un futuro tal vez pueda liberarme de esta situación. Sin embargo los relieves me permiten escoger gestos, actitudes menos impasibles, pero en la estatua me falta el convencimiento para afrontarla de la misma manera. Me lo planteo como retrato". (1)(pág. 34).

En la escultura de Francisco López Hernández encontramos, en primer lugar, una continuidad: sus obras se apoyan sucesivamente en las anteriores como si prosiguieran un estudio planteado con intelación, como estudios posteriores sobre los que se van depurando técnicas y conceptos para llegar a un resultado final que sólo el artista es capaz de intuir y, sin embargo, incapaz de definir mediante declaraciones verbales.

Sus temas se basan en las personas que le rodean, de ahí ese carácter tan íntimo, y en su factura se aprecia el respeto por todos aquellos componentes que conforman el modelo, obligándolo a posar estático y, a pesar de la larga realización, conservando las mismas prendas, poses y demás características, como deteniendo el tiempo, ese instante de percepción que el artista desea plasmar en su obra. En la humildad de este gran artista se puede apreciar su admiración por los escultores griegos, como Pexíteles o Fidias, de los que capta el tratamiento final y una

erminación de exquisita finura muy característica de su obra. s quizás esta humildad, propia de las personas grandes de espíritu, lo que le lleva a no desdeñar cualquier tipo de aprendizaje que le pueda resultar válido para el desarrollo de la obra.

os materiales de sus esculturas son elegidos en función del dominio que el propio artista tiene de ellos, ya que no le gusta delegar en artesanos que manipulen el resultado, ni intermedio, final. Así pues, utiliza el barro, la terracota, las múltiples técnicas de vaciado y la madera, retocando él mismo todos los acabados, incluso en los bronce, donde las pátinas son imordiales para el resultado final.

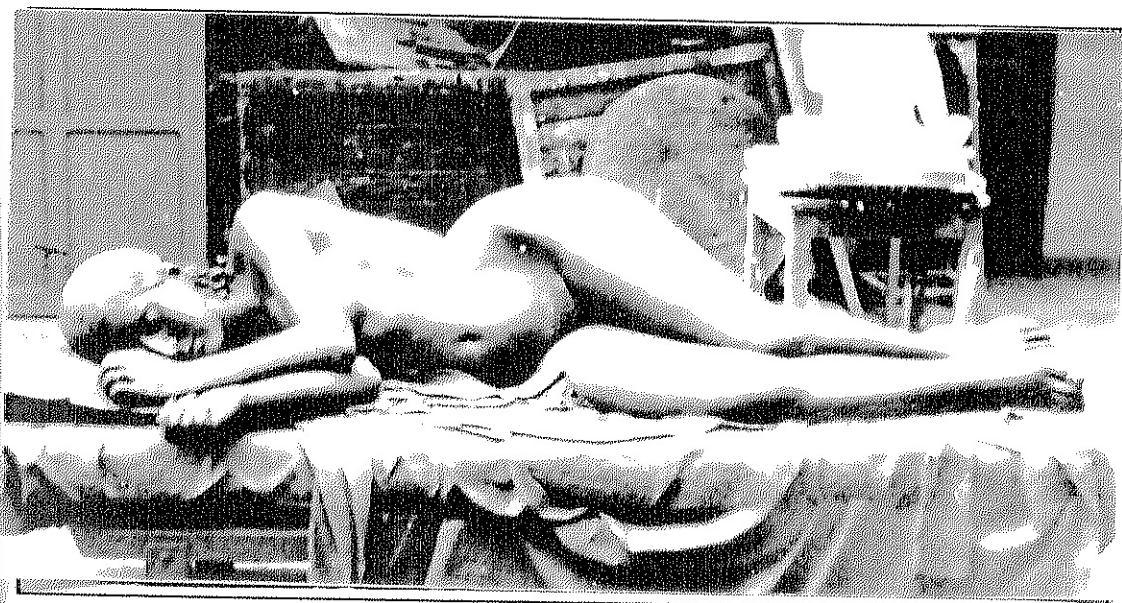
CATALOGACION DE LAS ESCULTURAS DE FRANCISCO LOPEZ
HERNANDEZ POR ORDEN CRONOLOGICO.



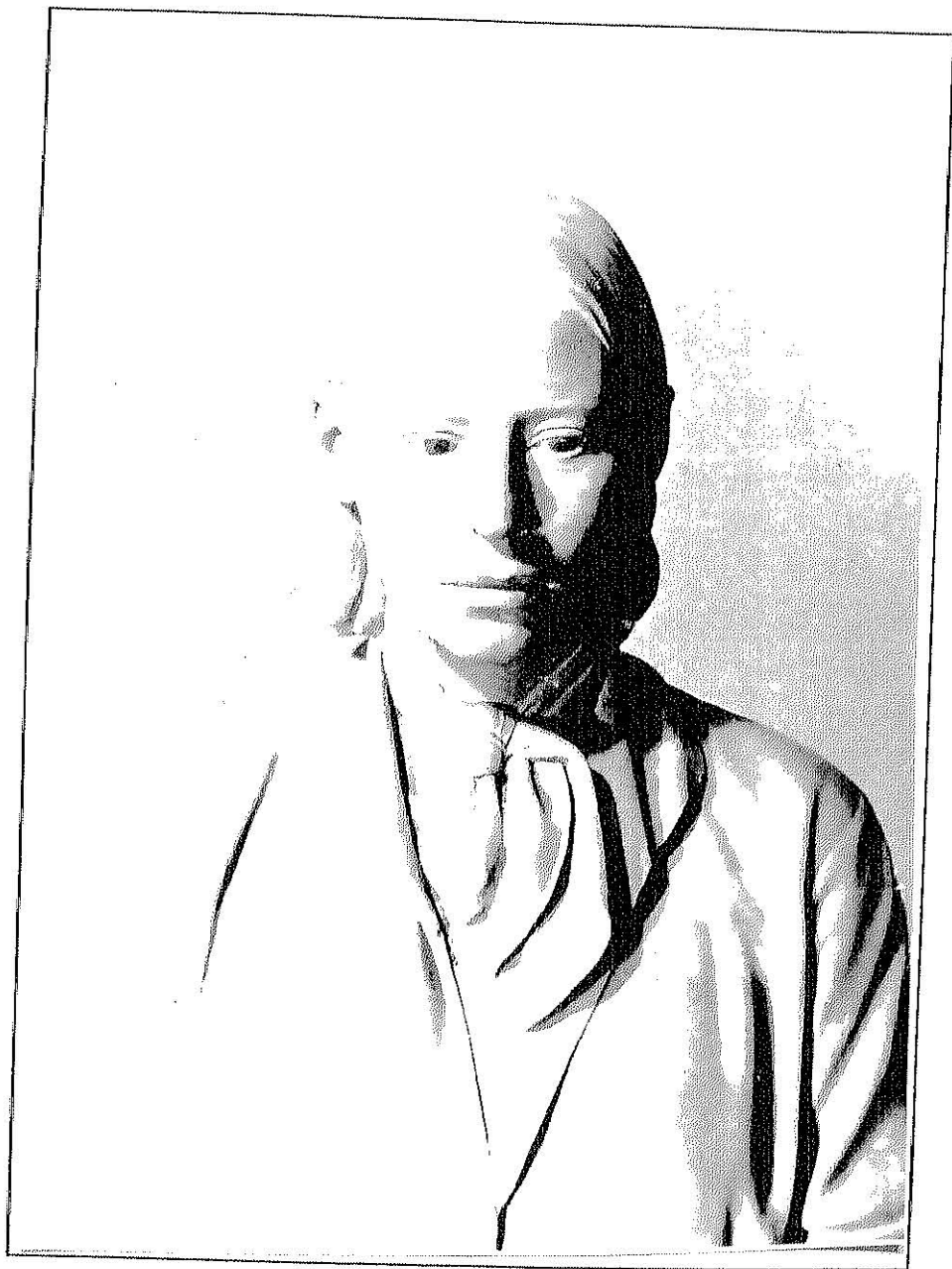
I - Cabeza de mujer, 34 x 28 x 19 cms. *Madera policromada*,
Col. Antonio López García, 1958.



II - Señora sentada, 60 x 84 x 38 cms. Escayola, Col. del artista, (sin acabar), 1959.



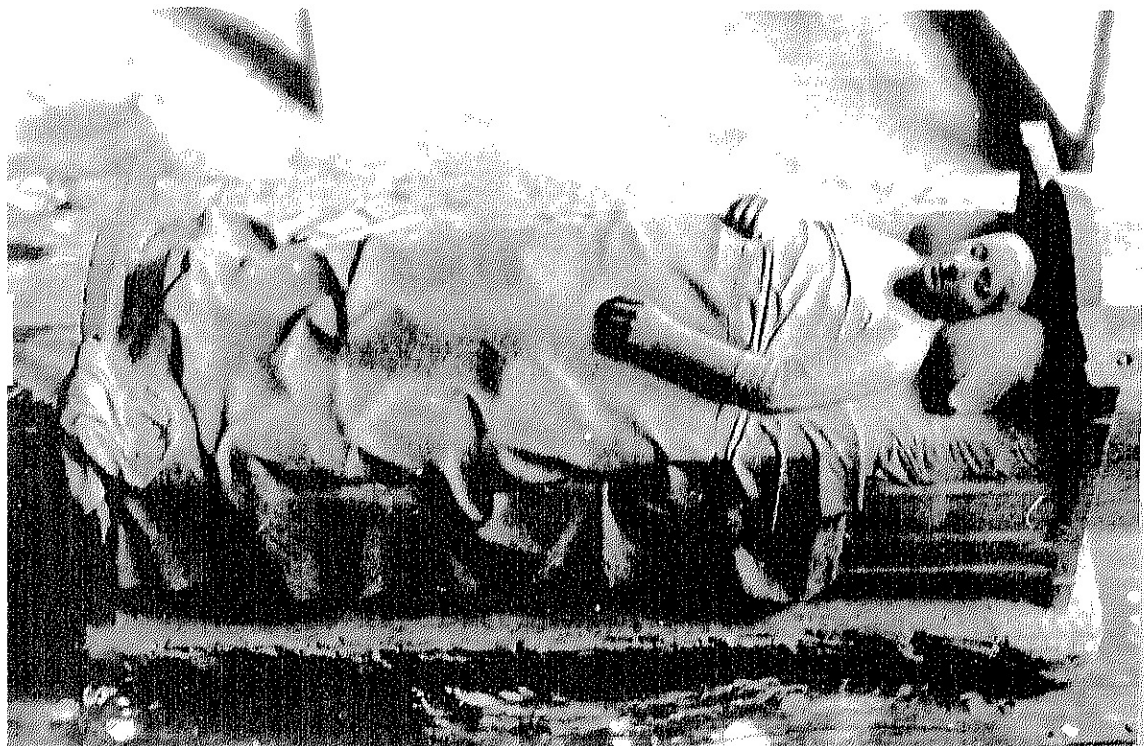
III - Mujer durmiendo, 56 x 64 x 130 cms. *Escayola*, Col. del artista (ejercicio de examen para la beca de Roma), 1959.



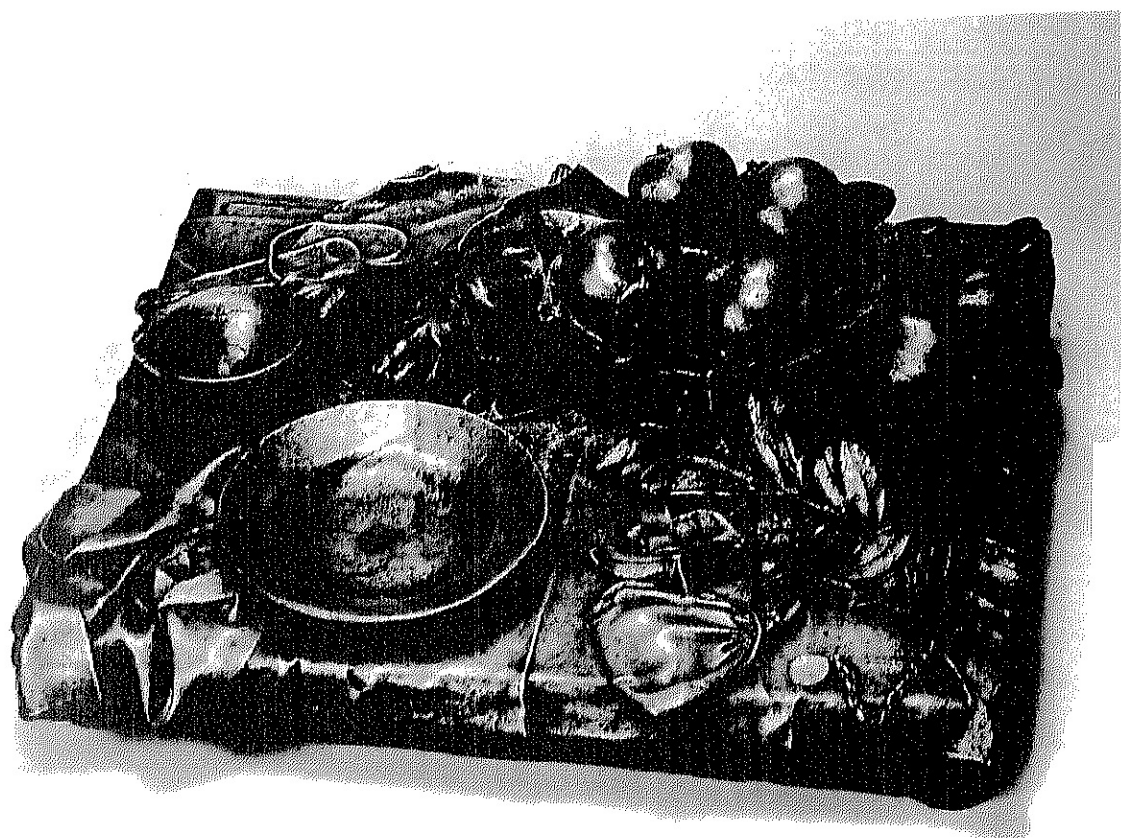
IV - Retrato de Isabel Quintanilla, 52 x 45 x 24 cms.
Madera de abedul policromada, Col. del artista, 1962.



V - Franchesca, (hija de los porteros de la a
Roma), 50 x 50 x 30 cms. *Bronce*, Col. :
Terracota, Col. del artista, 1962.



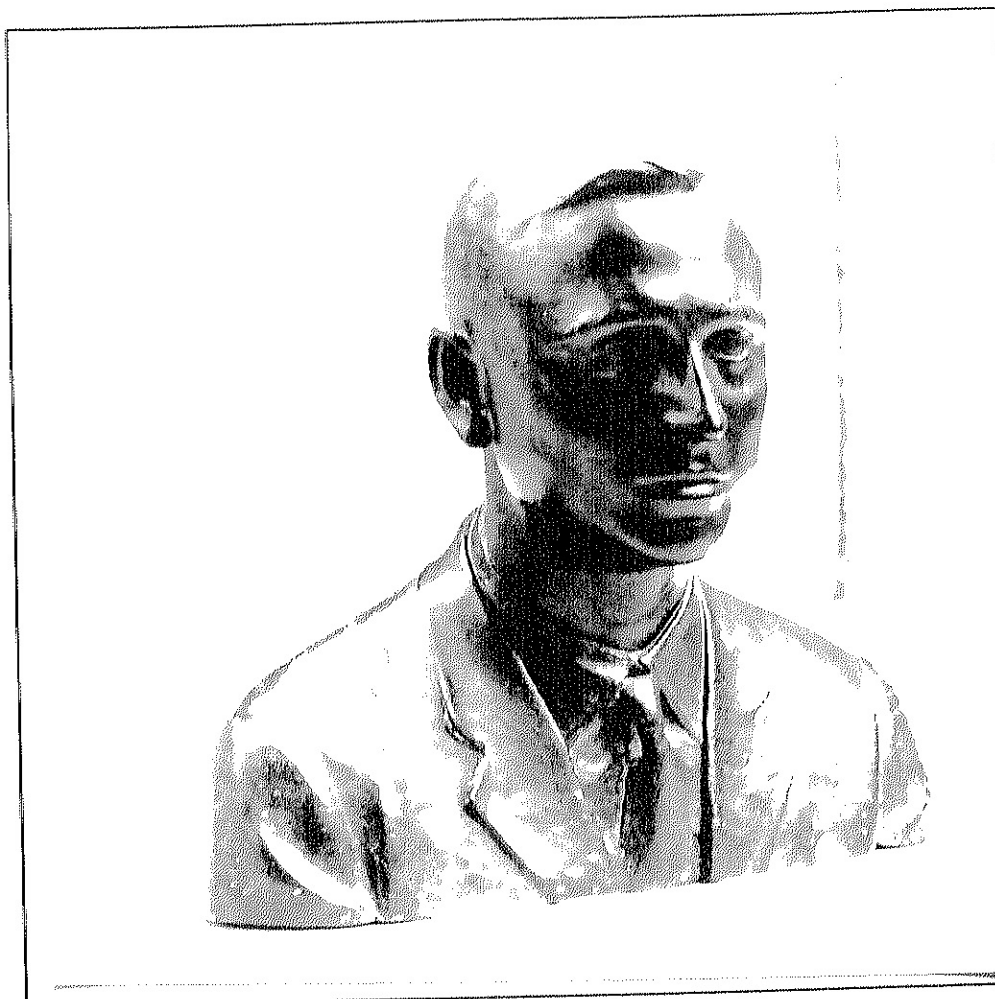
VI - Muchacha durmiendo, 18 x 22 x 48,5 cms. Tei
Col. particular, 1962/63.



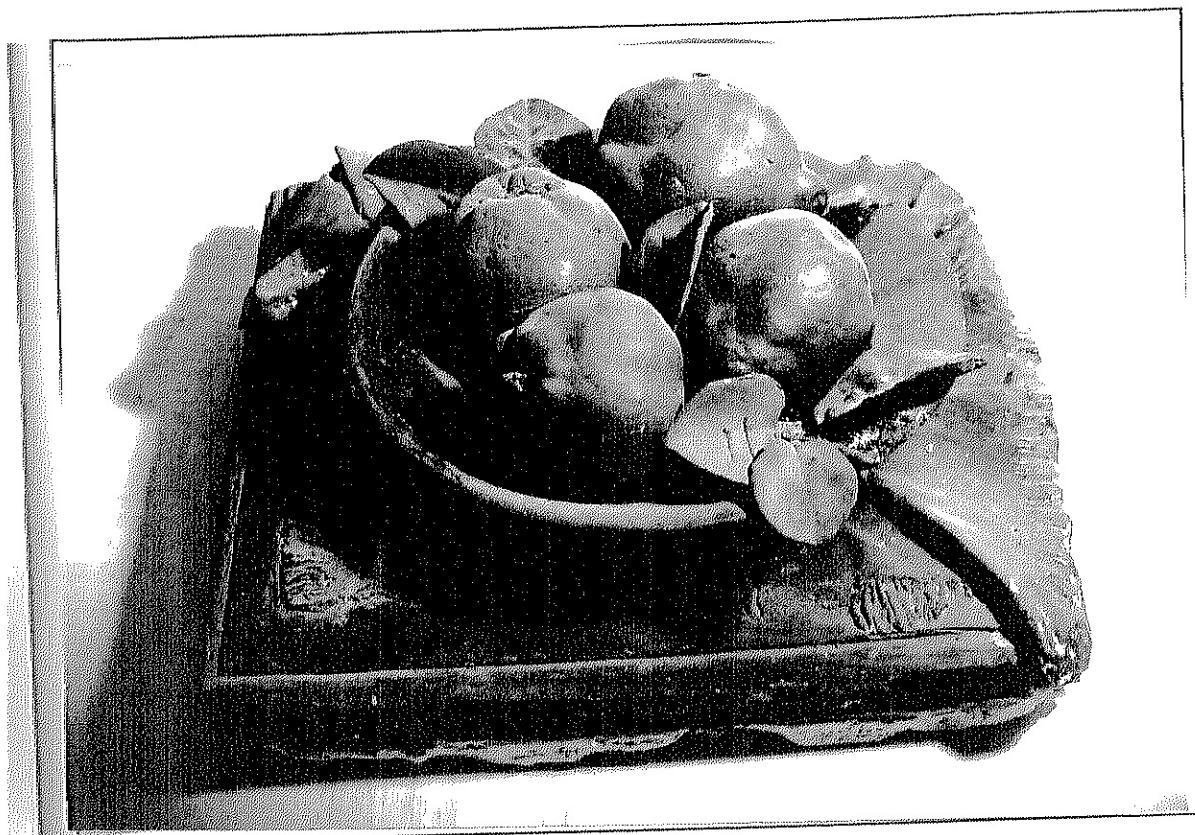
VII - Bodegón del membrillo, 23 x 53 x 67 cms. *Bronce*
Col. Diego Martínez Boudes y Leandro Navarro, *Ter*
Col. particular en Alemania, 1963.



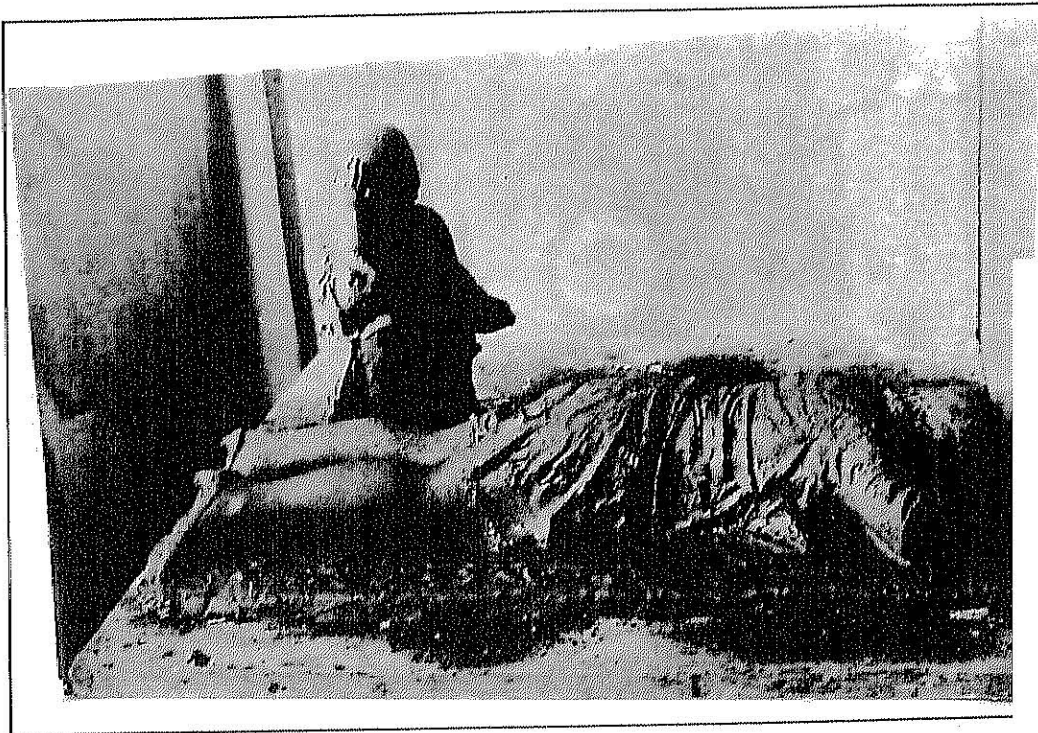
VIII - Belén Moneo, 34 x 20 x 27 cms. *Bronce*
Moneo, Madrid, 1963.



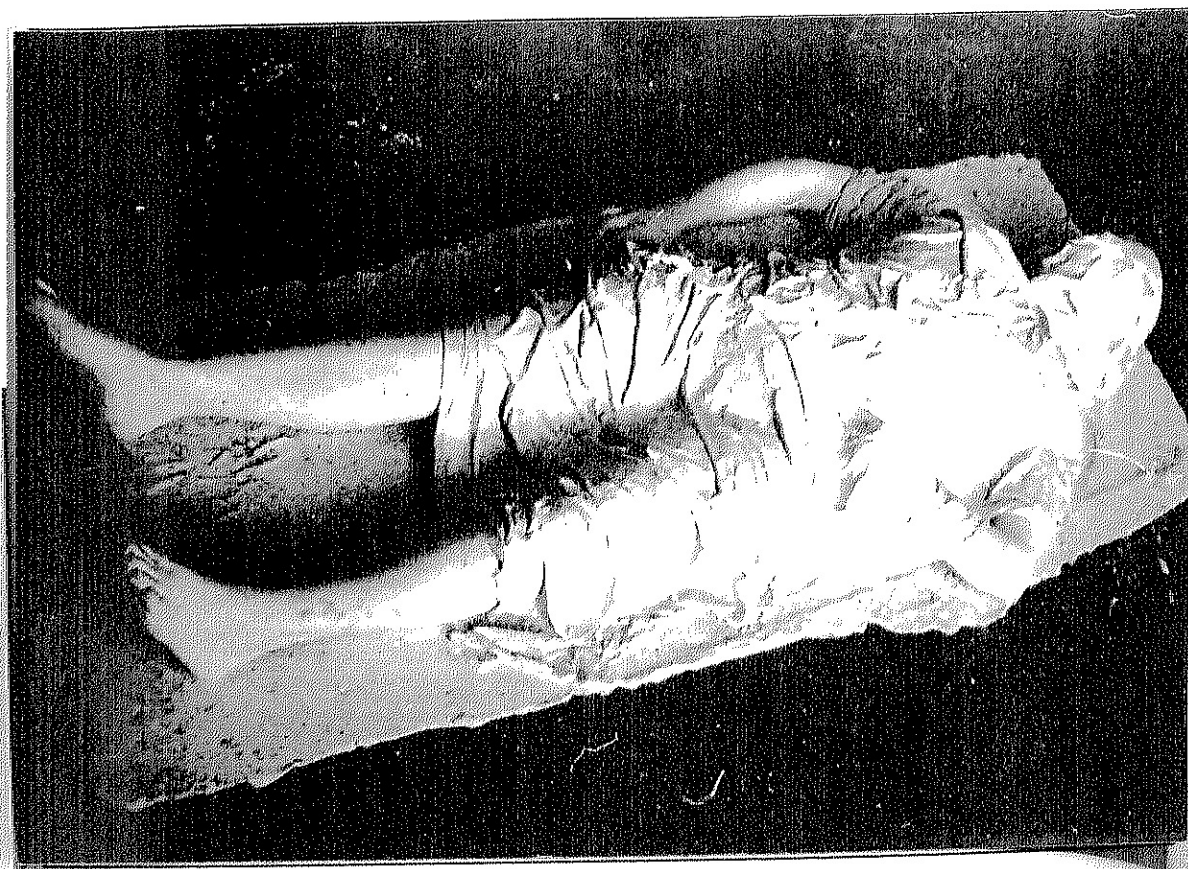
X - Rafael Moneo, 44 x 43 x 26 cms. *Bronze*, Col. F^a Moneo, Madrid, 1963.



XI - Bodegón de membrillos, 23 x 37 x 37 cms. *Bronce*, Col. particular, *Terracota*, (original), Madrid, 1963.



XII - Grupo Funerario, 60 x 100 x 195 cms. Terracota,
(boceto para la posterior figura de la mujer ahogada de los
jardines de Villa Cecilia), Col. Jordi Cervelló, Barcelona,
1963.



XIII - *Mujer ahogada*, 35 x 180 x 70 cms. *Teresa del Alba*, Madrid, 1964.



XIV - La Fuente, 34 x 36 x 20 cms. *Bronce*, Col. Particular,
21 x 34,5 x 38 cms. *Terracota*, Col. del artista, 1964.



XV - Mujer encinta, 130 x 70 x 70 cms. Escayola, Estudio
C/ Beire, Madrid 1964.



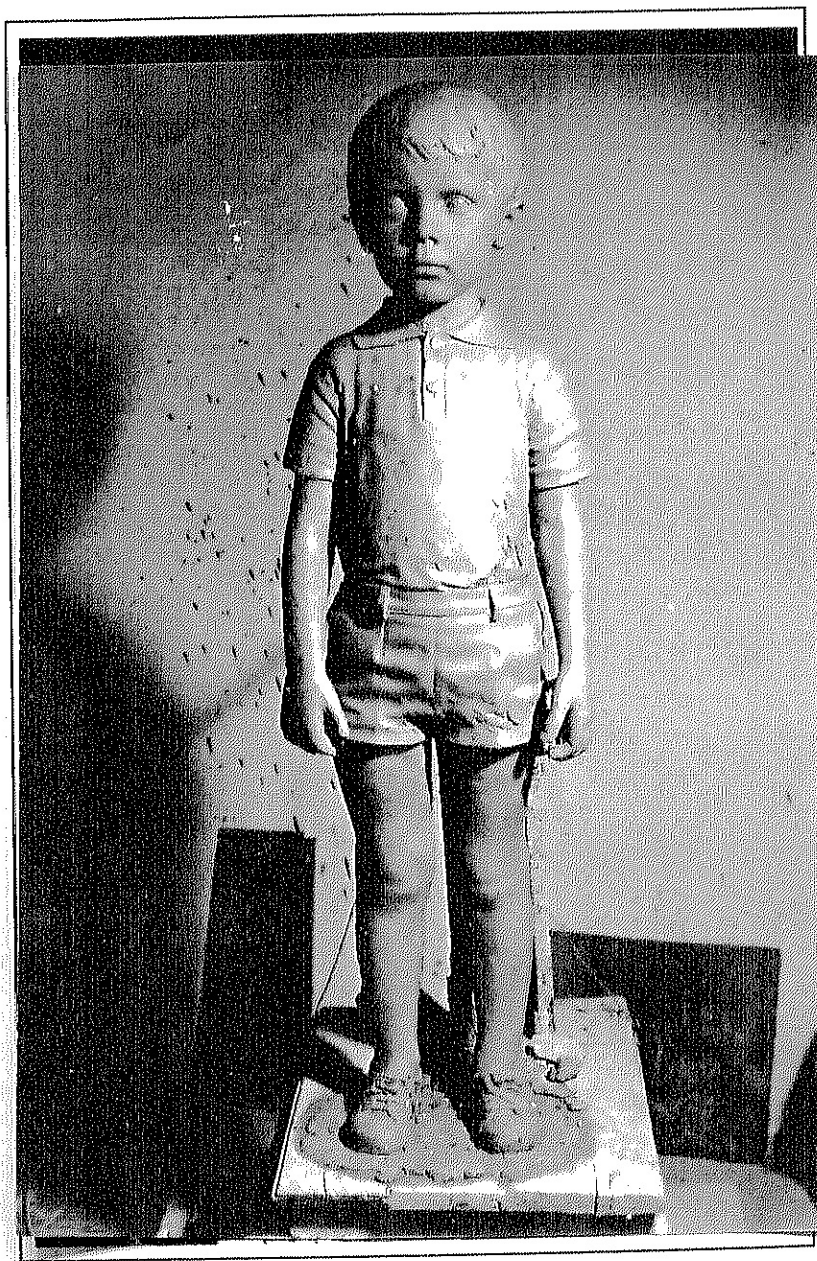
XVI - Niña bebiendo, 31 x 22 x 18 cms. (4) Bronce, Col. Particular, *Terracota*, (tiene su origen en la figura del grupo funerario, ilustración nº XII), Col. del artista, Madrid 1964.



XVII - Josefina Hernández Gil, 35 x 36 x 24 cms. *Bronce*,
Col. F^a Hernández Gil, Madrid, *Escayola*, Col. Particular,
1965.



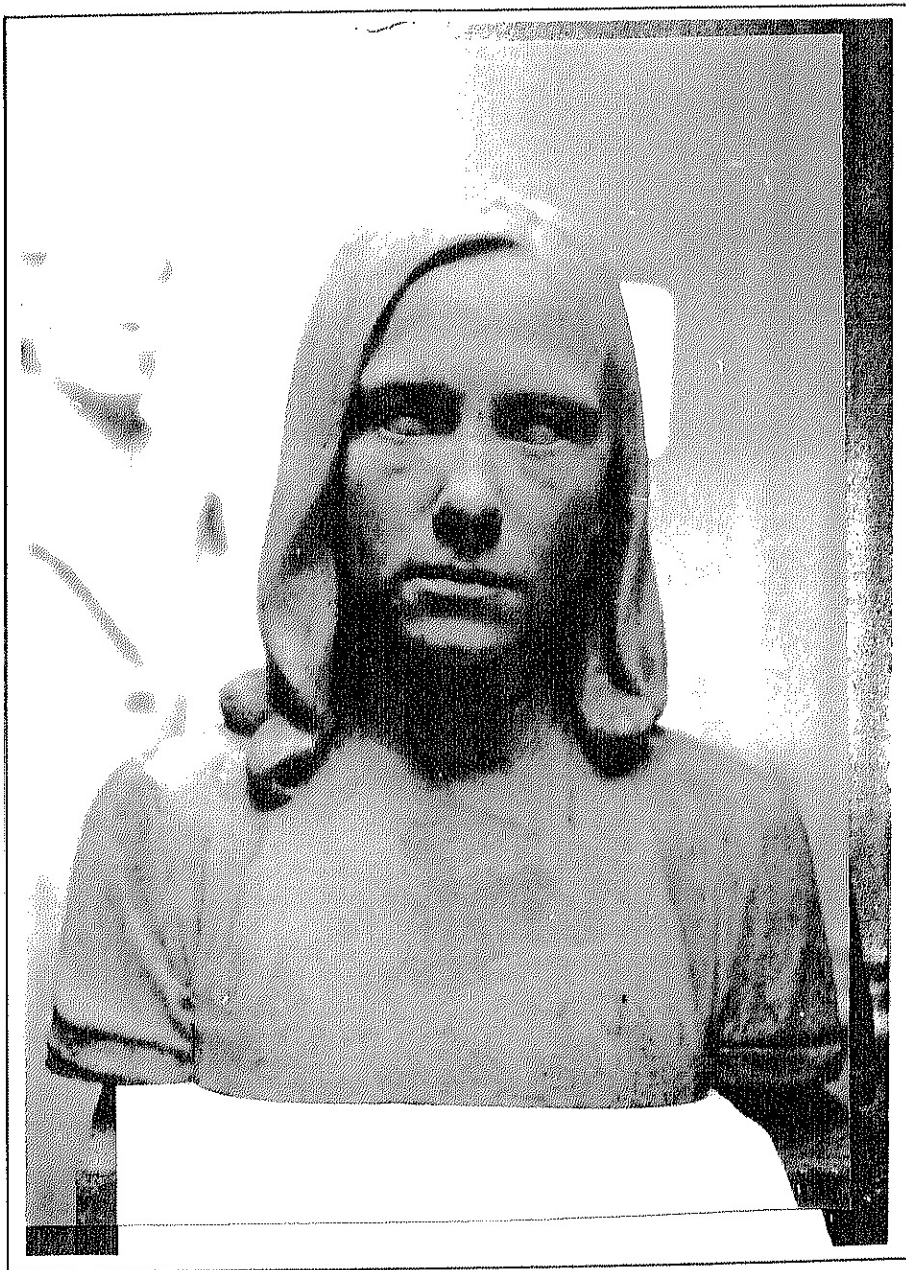
XVIII - Cristo, 36 x 27 x 10 cms. Poliester, (original)
Col. del artista, Bronce, Col. F^a Hernández Gil (proyecto
para la Residencia de Ingenieros en la presa de Alcántara),
1965.



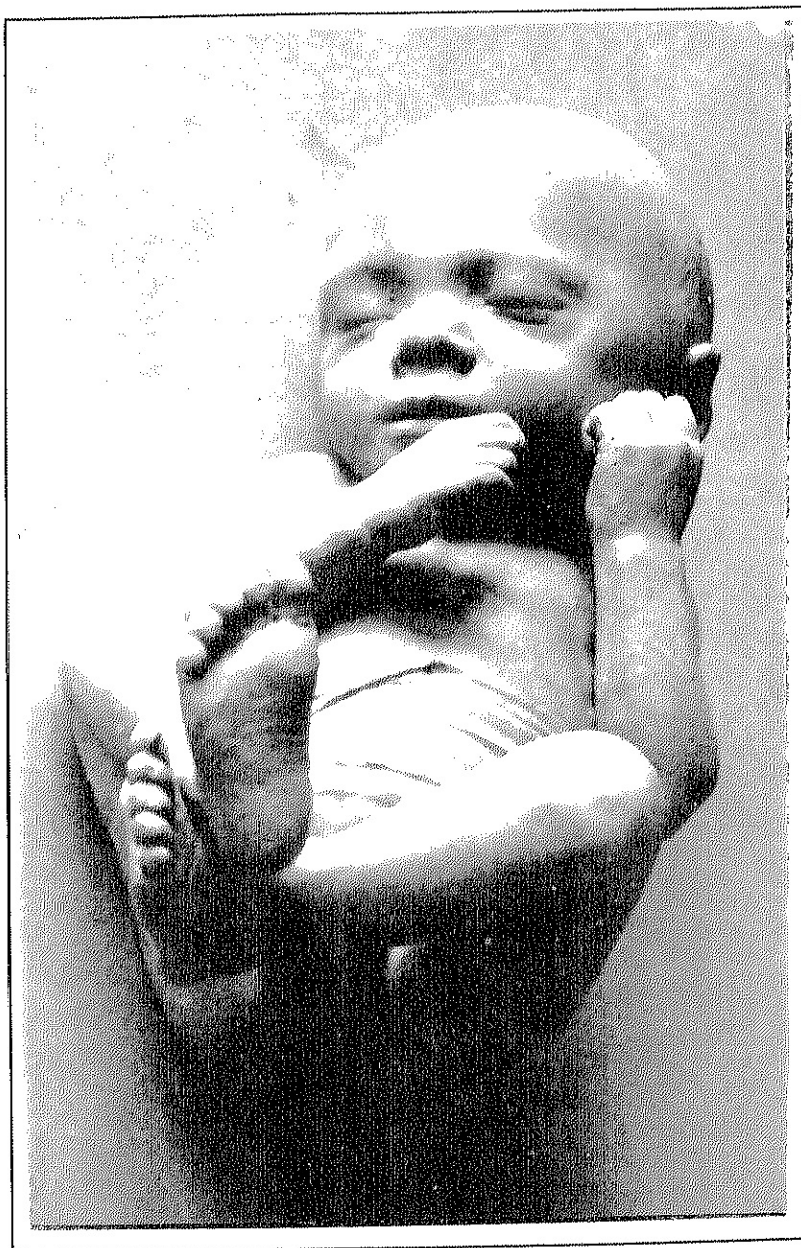
XIX - Franchesco, 110 x 30 x 30 cms. *Escayola*, Estudio C/ Beire, (fotografía en barro), Madrid 1966.



XX - Retrato de Maribel Quintanilla, 155 x 58 x 40
Escayola, Madera, Col. del artista, Madrid 1968.



XXI - Busto de Mónica Siley, 46 x 42 x 20 cms. *Madera*, Col. del artista, (sin acabar), Madrid 1968.



XXII - Niño recién nacido, 40 x 20 x 29 cms. Bronce, (4)
Col. Museo Español de Arte Contemporáneo, Col. Particular,
Madrid 1970.



XXIII - Busto de Franchesco, 50 x 36 x 24 cms. Bronce, Col. Particular en Alemania, Escayola, Col. del artista, Madrid 1971.



XXIV - Belén Moneo, 45 x 24 x 30 cms. *Madera*, Col. del artista, 38 x 30 x 20 cms. *Bronce*, (4) Col. F^a Moneo, Col. Particular, Madrid 1973.



XV - Carmelito durmiendo, 64 x 31 x 13 cms. Bronce, (4)
Col. del artista y Col. Particular, Madera, Museo en
Alemania, Terracota, Col. F^a Salas - de La Cuadra, Madrid
1971.



XXVI - Pilar Hernández, 132 x 40 x 32 cms. Madera, Col. Galería Brockstedt en Alemania, Bronce, (2) Museo Darmstadt en Alemania y Col. particular, 1973.



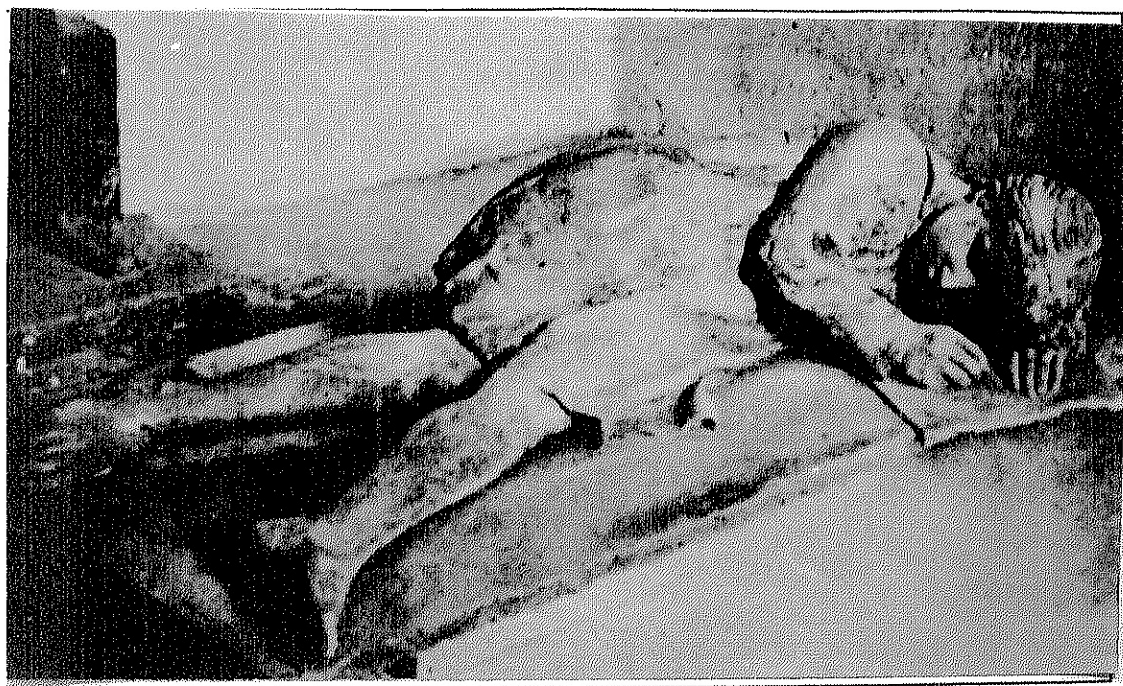
XXVII - Clara Moneo, 36 x 63 x 34 cms. Terracota, Col. del artista, *Bronce*, Col. Leandro Navarro, Madrid 1977.



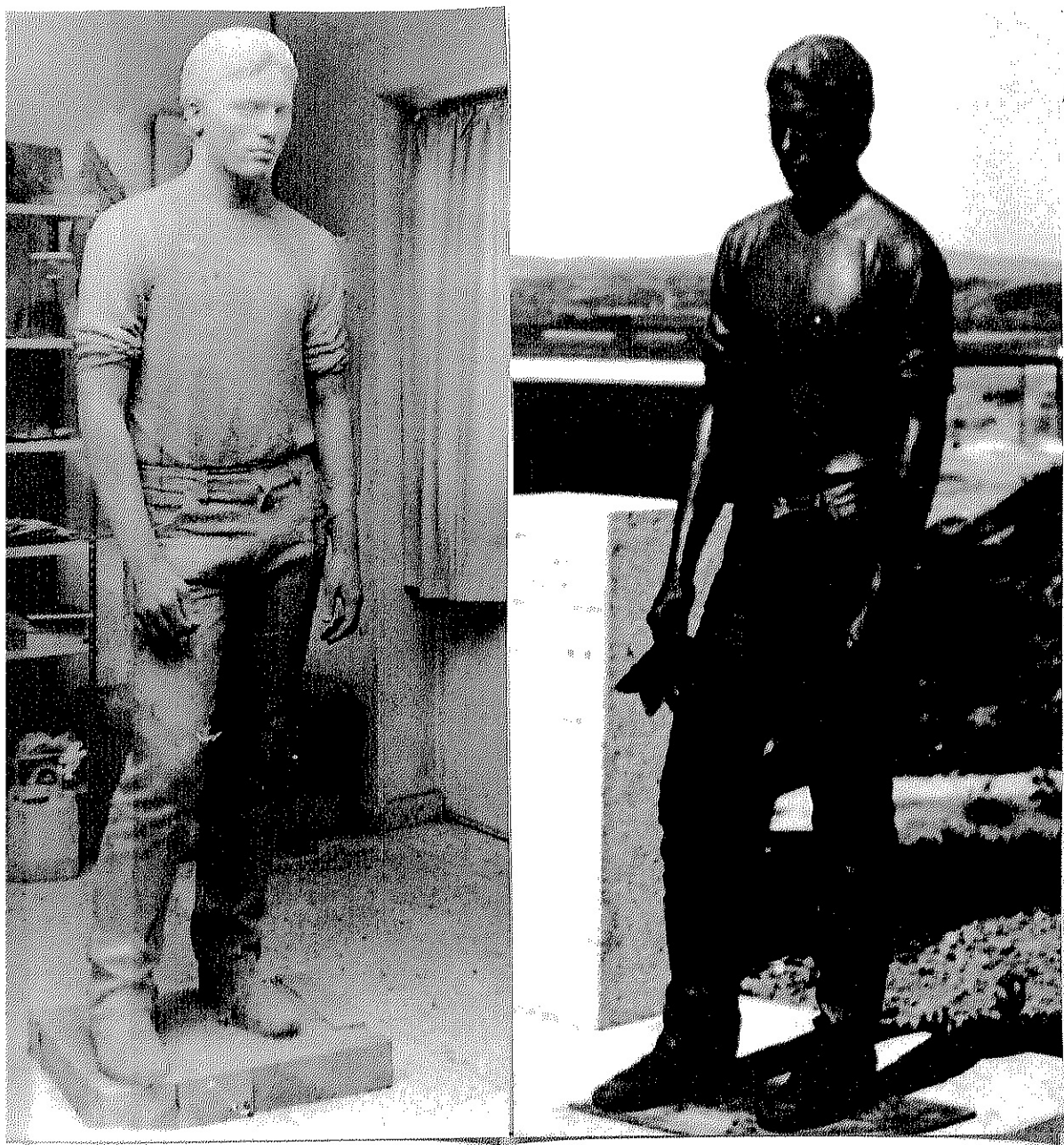
XXVIII - Retrato de Carmen López, 55 x 40 x 26 cms.
Escayola, Col. del artista, *Bronce*, Col. Antonio López
García, Madrid, 1978.



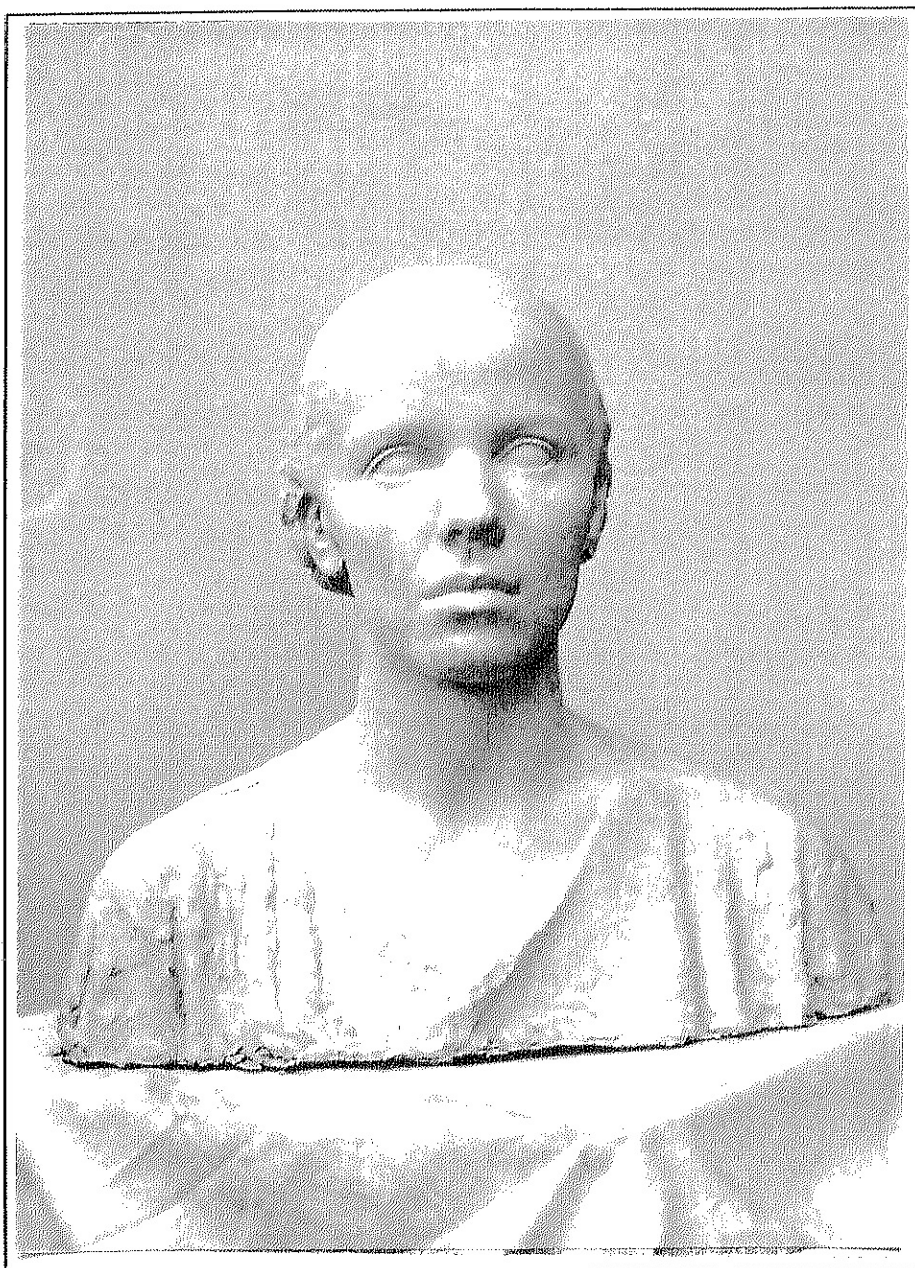
XXIX - Cabeza de Casandra, 26 x 25 x 20 cms. *Bronce*
del artista, (fotografía de la escayola), Madrid, 1



XXX - Niña escribiendo, 25 x 99 x 26 cms. *Cemento, Terracota*, Col. del artista, *Bronce*, (2) Col. Particular, Madrid, 1982. (Existió un relieve realizado en 1958 del mismo tema, hoy desaparecido).



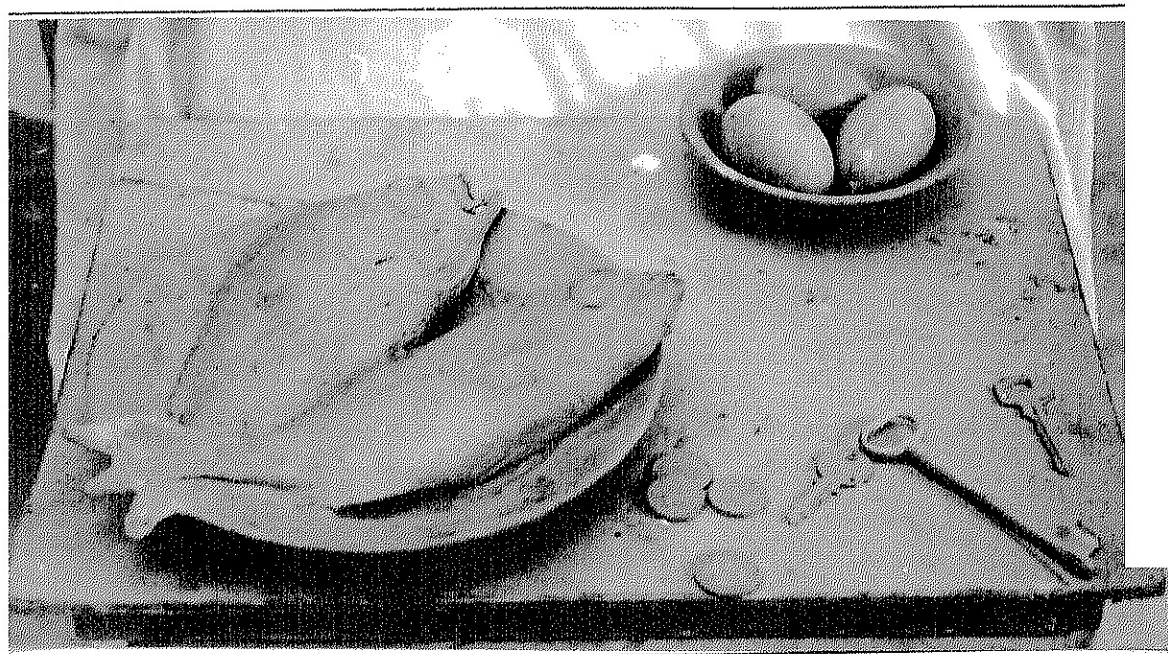
XXXI - Franchesco, 190 x 50 x 60 cms. *Madera Policromada*, Col. del artista, *Bronce*, Edificio Compañía INTELSAT, Wasington, y otro en Los Jardines de La Compañía de Tabacos de Coria, este último con una hoja de tabaco en la mano, 1984.



XXXII - Busto de Consuelo de la Cuadra, 50 x 43 x 24 cms.
Escayola, (2) Col. del artista, Col. F^a Salas - De La
Cuadra, Madrid, 1986/87.



XXXIII - La Fuente, 47 x 21 x 12 cms. Escayola, Col. del artista, *Bronce*, (8) Encargo realizado por el MOPU para la conmemoración de la presa de Extremadura, 1989.



XXXIV - Bodegón con Pescados, 14 x 46 x 35 cms. *Madera*,
Col. del artista, *Bronce*, Col. Particular, Madrid, 1992.

2. Dibujo.

Francisco López Hernández, en su tesis doctoral, define el dibujo como el lenguaje o medio de expresión originario del arte, o, en otras palabras, como la caligrafía con que se estructura y se da forma visible a toda obra plástica (2).

Consideramos los dibujos de F.L.H. como una rama autónoma en el arte y, dentro de su obra en general, como lenguaje o medio de expresión independiente de la escultura.

"El escultor y artista gráfico Francisco López Hernández, amigo íntimo y compañero de camino de Antonio López García en sus viajes por Italia y Grecia en épocas de juventud y aprendizaje, es un talento de dos disciplinas totalmente distintas. Sus dibujos no son dibujos de escultor en el sentido corriente de la palabra. Quizás sean de los más cultivados que se hayan visto en los últimos años en este medio de expresión. El artista intentaba la perfección en sus dibujos año tras año, hasta llegar a los sorprendentes efectos pictóricos que tienen hoy en día". (3).

Podríamos relacionar su técnica con la de la entonación, pasa en la luz que reciben los cuerpos y la sombra que Esta característica se usa tradicionalmente en las aca siglo XIX, y parte, a su vez, de la técnica uti' Renacimiento, en la cual dentro del dibujo el expresaba a través de la mancha con la desaparició

"Sí, en el dibujo y el relieve, más que el detalle, me preocupa el problema de la luz. Interpretar la luz en una obra, a una determinada hora del día requiere cierta técnica. Cuando se es principiante, te interesas más por la forma, sin preocuparte de que las cosas son, solo, porque reciben la luz. En pintura este problema existe desde los impresionistas, es relativamente tardío". (2).

Respecto al problema de la perspectiva en el dibujo, F.L.H. utiliza, según afirmaciones hechas por el propio artista en su estudio en una entrevista al respecto, soluciones parecidas al dibujante alemán Eduard Gaertner. Este, al emprender la realización de un lienzo con una vista panorámica de Berlín, efectúa cuatro lienzos orientados a 90° respectivamente, pero dadas las deformaciones originadas por este planteamiento, emprende el mismo proyecto, esta vez con seis lienzos orientados a 60° respectivamente, reduciendo así el problema a unas proporciones prácticamente inapreciables.

Los materiales más empleados por este artista son el carbón, conté o grafito (preferentemente este último) sobre soporte de papel blanco y liso; la temática es la del resto de su obra, la realidad.

"Los motivos o temas, como elementos aislados no contienen en sí mismos un valor determinante o significativo. Su significación se manifestará al considerarlos rodeados de la atmósfera que crea la luz al iluminar las formas del espacio de modo que es posible afrontar y desarrollar repetidas veces un mismo tema, ya que este cambiará y mostrará nuevos aspectos expresivos con relación a la hora o momento lumínico bajo el que

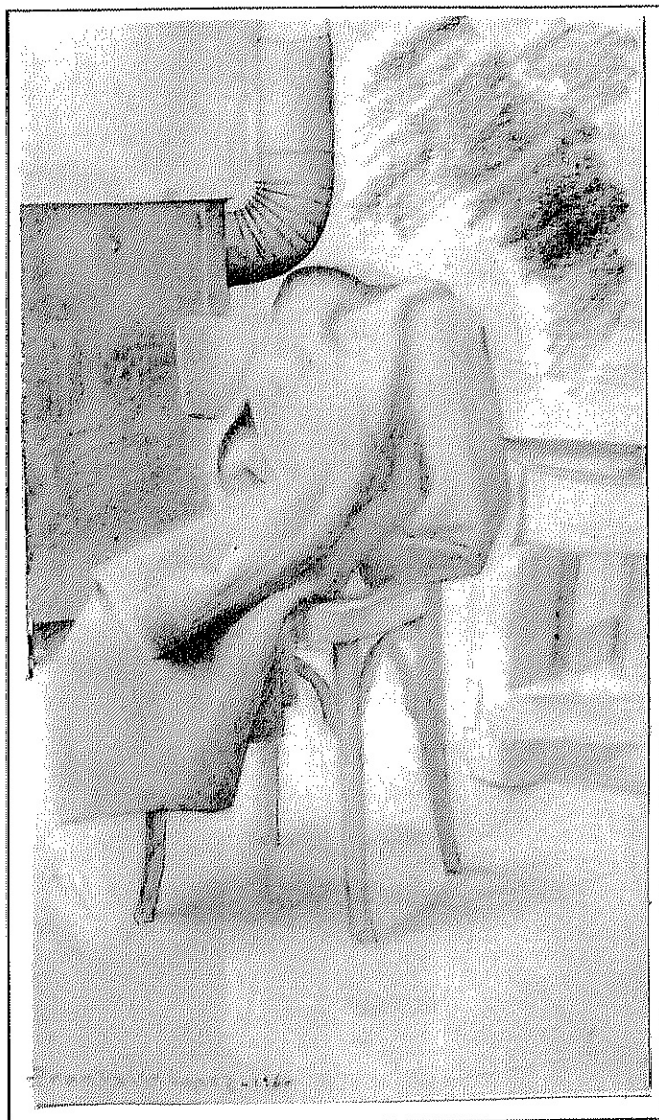
se encuentre sumergido. Tonos luminosos y sombras transparentes en la diáfana luz de la mañana. Grises sutiles y matices envueltos en luz tenue del atardecer, blancos recortados y sombras compactas bajo la iluminación artificial de la noche. Estas circunstancias derivadas de la luz, serán los componentes esenciales de la representación gráfica no sólo en los paisajes, sino también en los motivos de interiores como en las figuras y retratos y que serán los temas más frecuentemente representados (...)" (2).

Respecto a su gran dedicación al dibujo, que veremos a continuación en la catalogación de este aspecto de su obra, es curioso el texto siguiente:

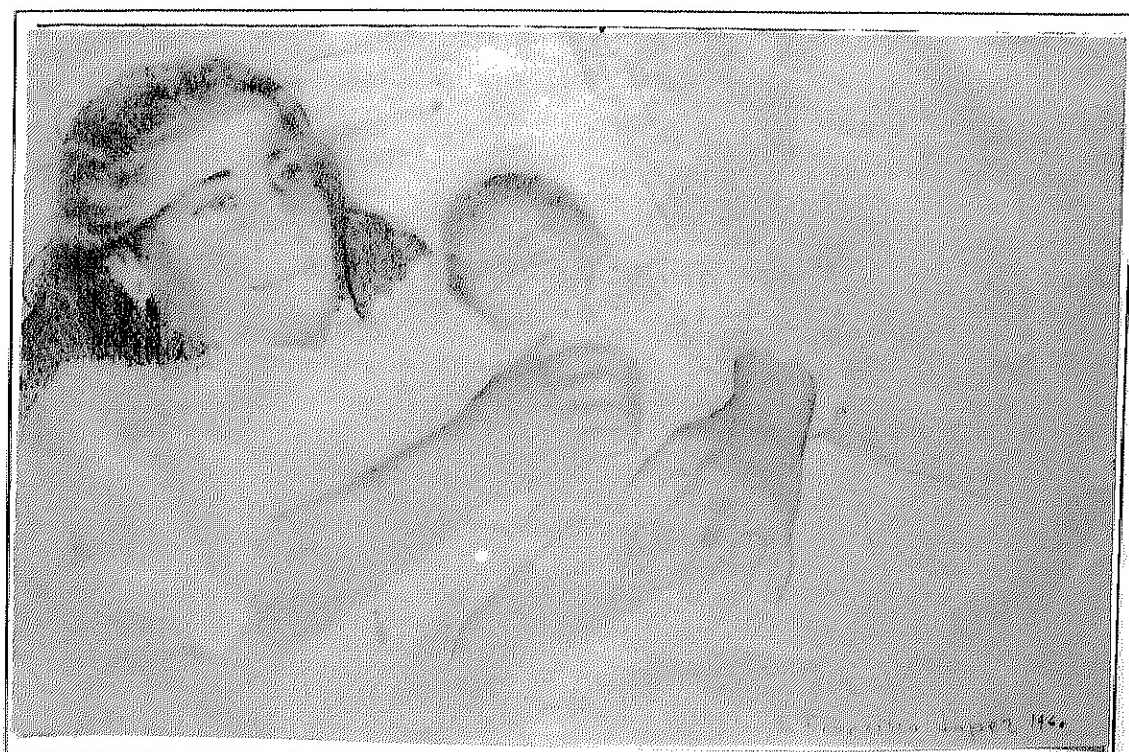
"Paco López es un hombre afable de voz baja, un soñador. Su amor pertenece realmente a la escultura, pero siguiendo el consejo de Ernst Wuthenow, un galerista alemán, últimamente se ha dedicado a dibujar principalmente. El trabajo con el lápiz suele ser en otros pintores una prueba de espontaneidad. Sus dibujos de lápiz, en cambio, son impersonales y parecen congelados. Una y otra vez el español los retoca..." (4).

Quizás es lógico aceptar el que este galerista alemán influyera en este aspecto, dado que se le considera como el descubridor del grupo de realistas del que forma parte F.L.H. junto a Antonio López, María Moreno, Isabel Quintanilla.

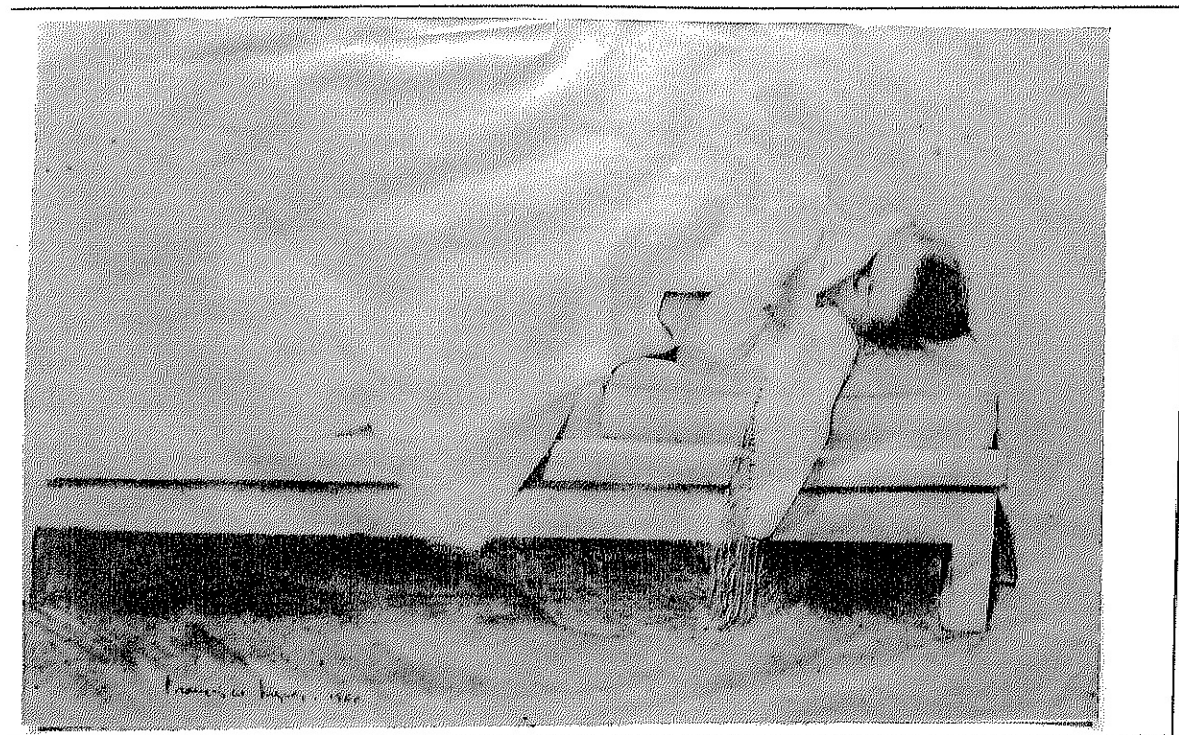
CATALOGACION DE LOS DIBUJOS DE FRANCISCO LOPEZ
HERNANDEZ POR ORDEN CRONOLOGICO.



XXXIV- Abrigo en la silla, 22 x 13 cms. *Dibujo sobre*
Col. del artista, Madrid, 1960.



XXXV- Mamá con bebé, 20,5 x 13,5 cms. *Dibujo sobre*
Col. del artista, Madrid, 1960.



XXXVI- Maribel en la cama, 18 x 26,5 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1960.



XXXVII- Franchesco dormido, 20 x 26 cms. *Punta seca*, Col. Rafael Moneo, Col. del artista, Madrid 1962.



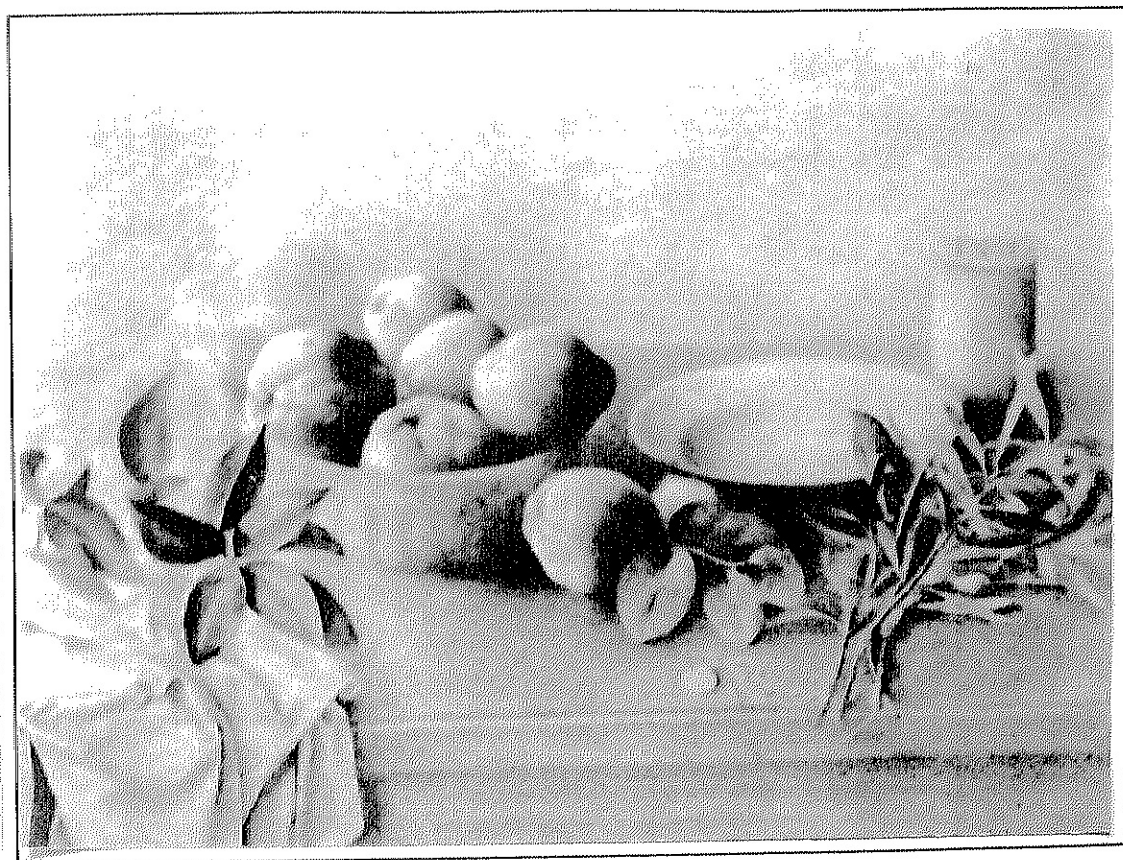
XXXVIII- Maribel en el jardín, 20 x 25,5 cms., *Punta seca*,
Col. Rafael Moneo, Madrid, 1962.



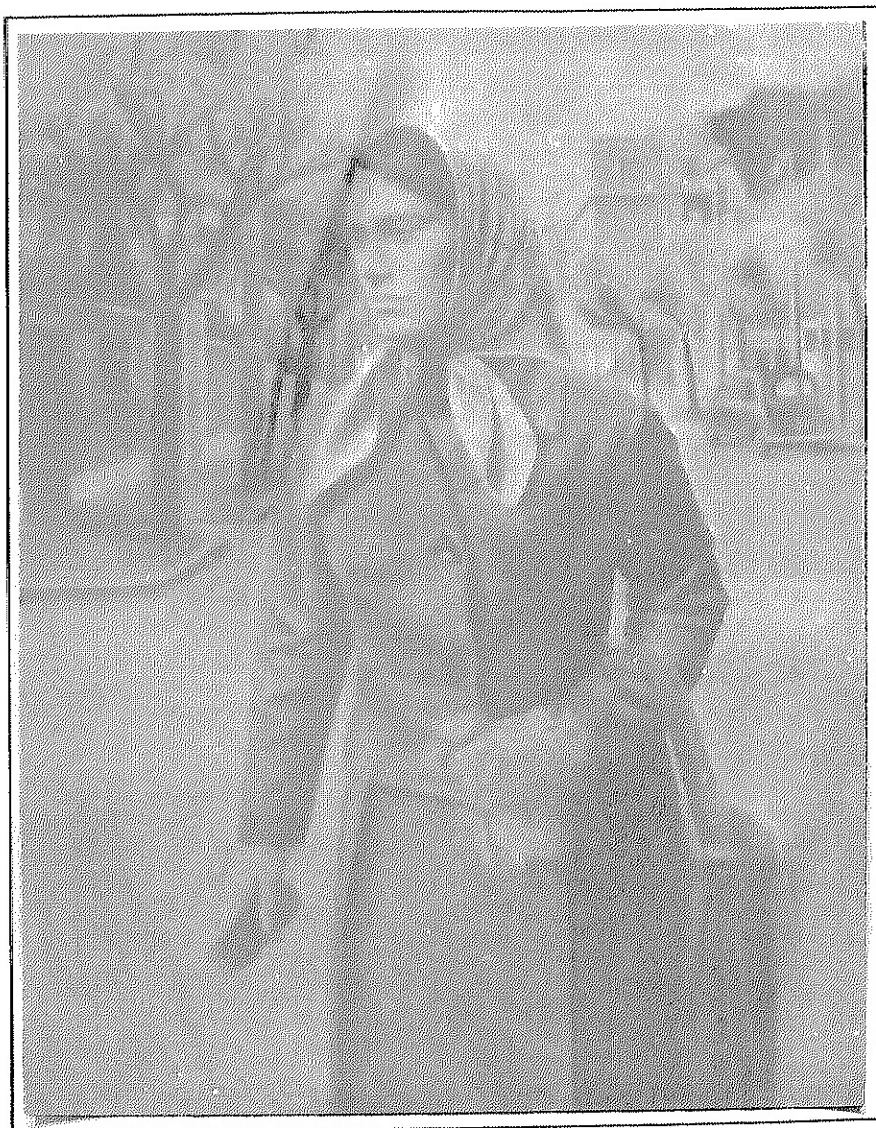
XXXIX- Paisaje con bodegón, 100 x 70 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Madrid, 1962.



XL- Teresa Moneo, 55 x 46 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. F^a
Moneo, Madrid, 1962.



XLI- El bodegón, 69 x 89,5 cms., *Dibujo sobre papel*, Col.
José Pérez, Madrid, 1963.



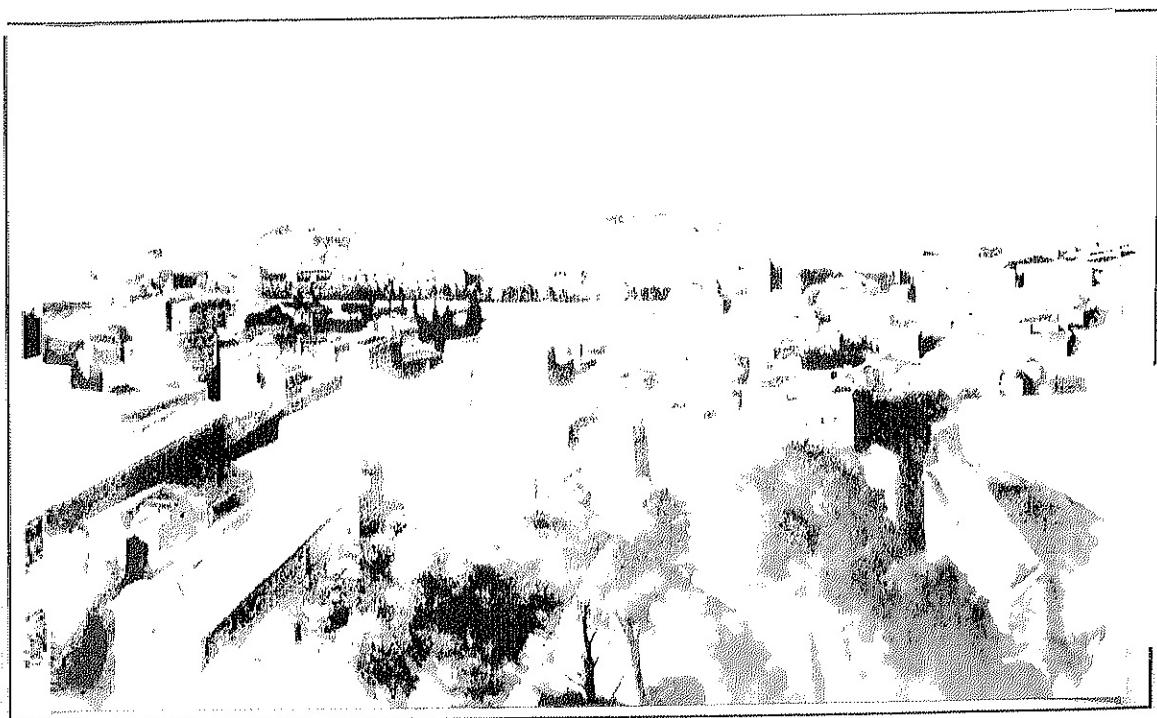
XLII- Figura de mujer, 100 x 70 cms., *Dibujo sobre*
Col. Ministerio de Asuntos Exteriores, (desapar
Madrid, 1962.



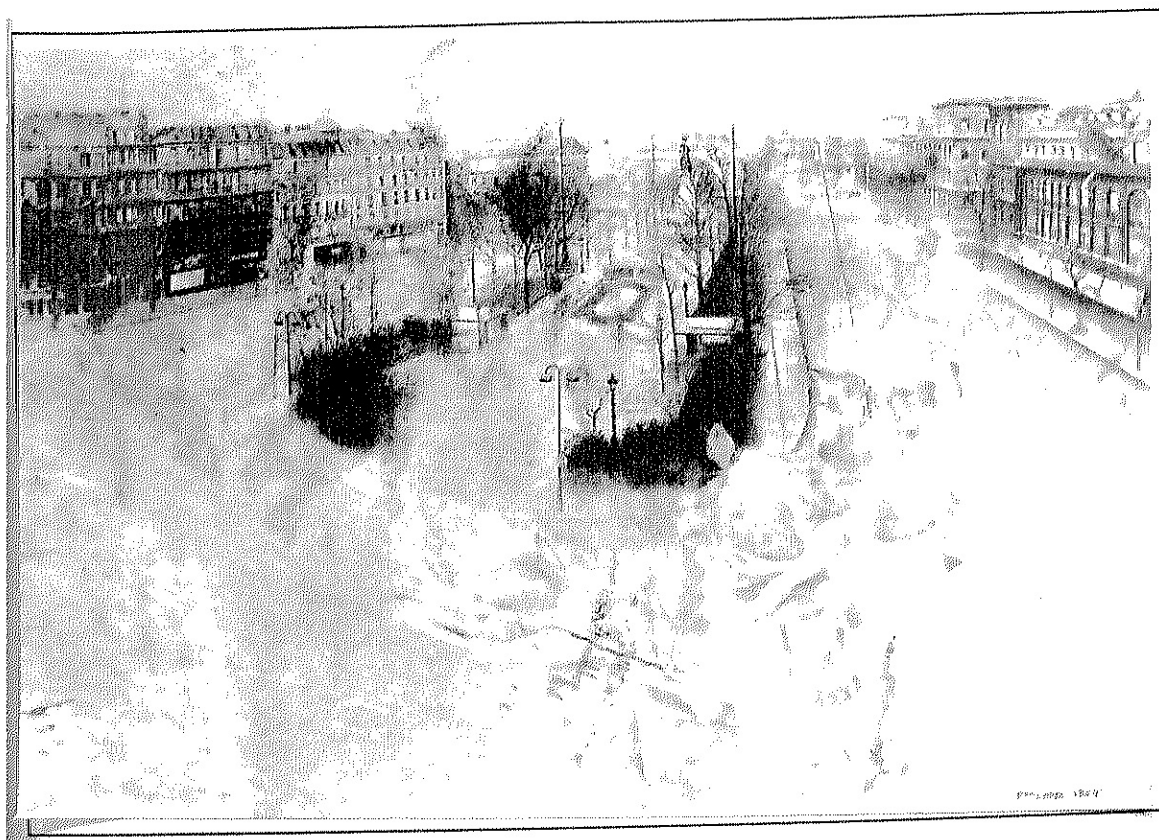
XLIII- Río Jarama/ En el campo, 38 x 62 cms., Dibujo sobre papel, Col. Ana Teresa Olivares, Pollensa, 1963.



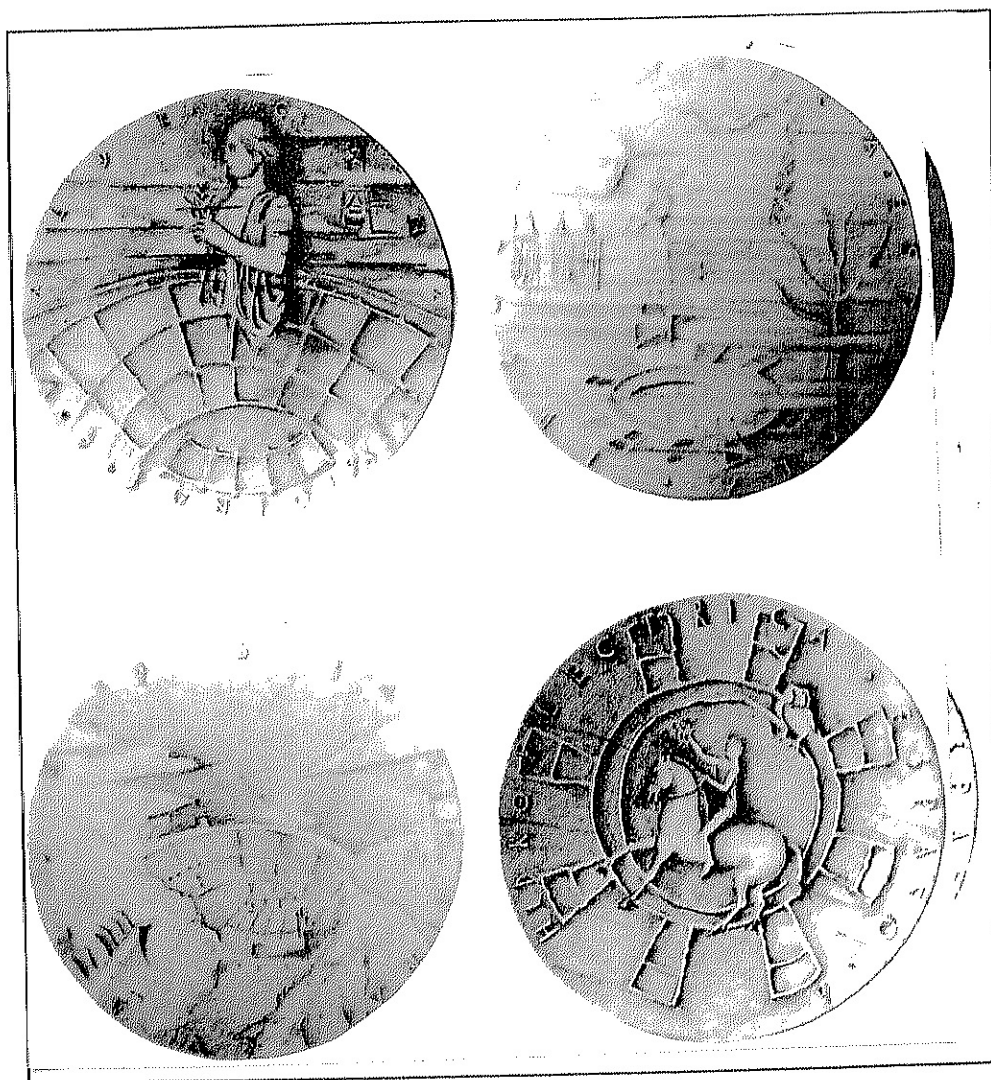
XLIV- Universidad de París, 50 x 60 cms., Dibujo
papel, Col. particular, Italia, 1963.



XLV- Paisaje de Roma, 85 x 140 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1964.



XLVI- Avenida, 44 x 64 cms., Dibujo sobre papel, Col. Ana Teresa Olivares, Pollensa, 1964.



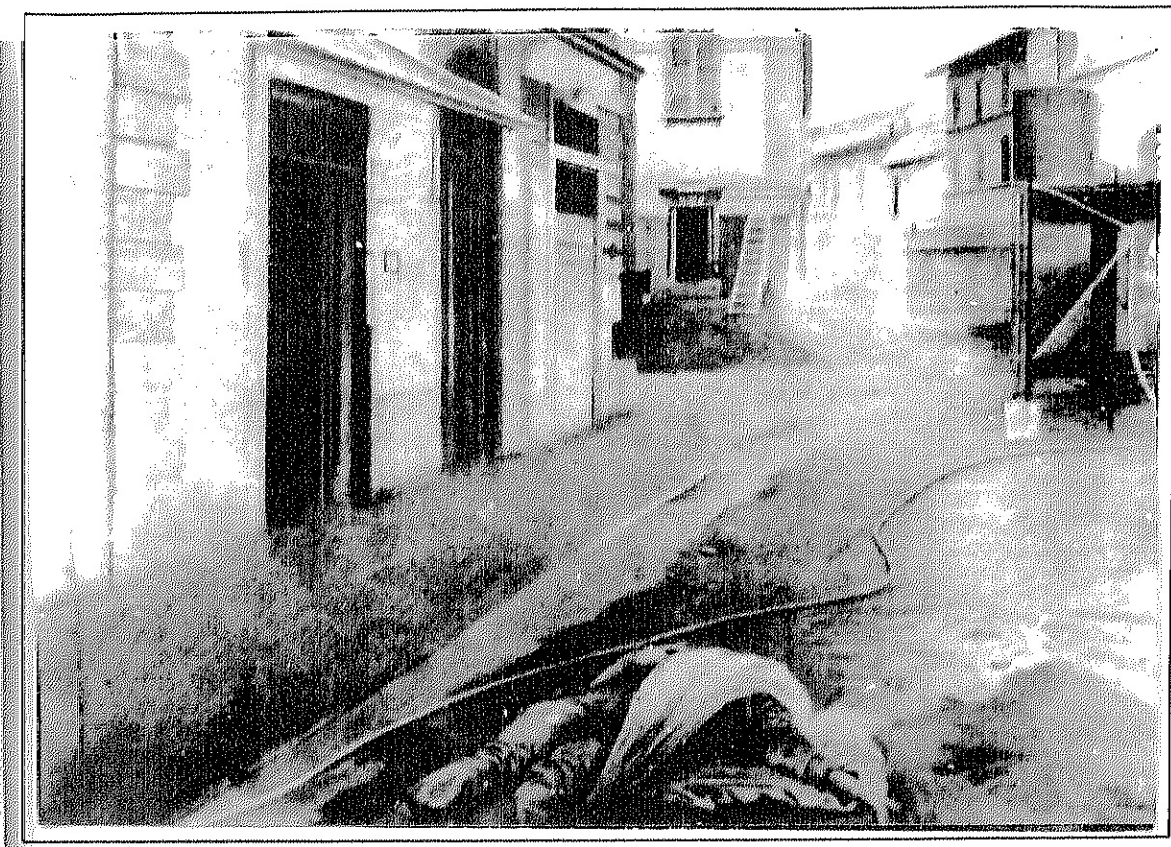
XLVII- Proyecto medalla presa de Torrejón, 41 x 37 cms
 Dibujo sobre papel, Col. F^a Hernández Gil, Madrid, 1965.



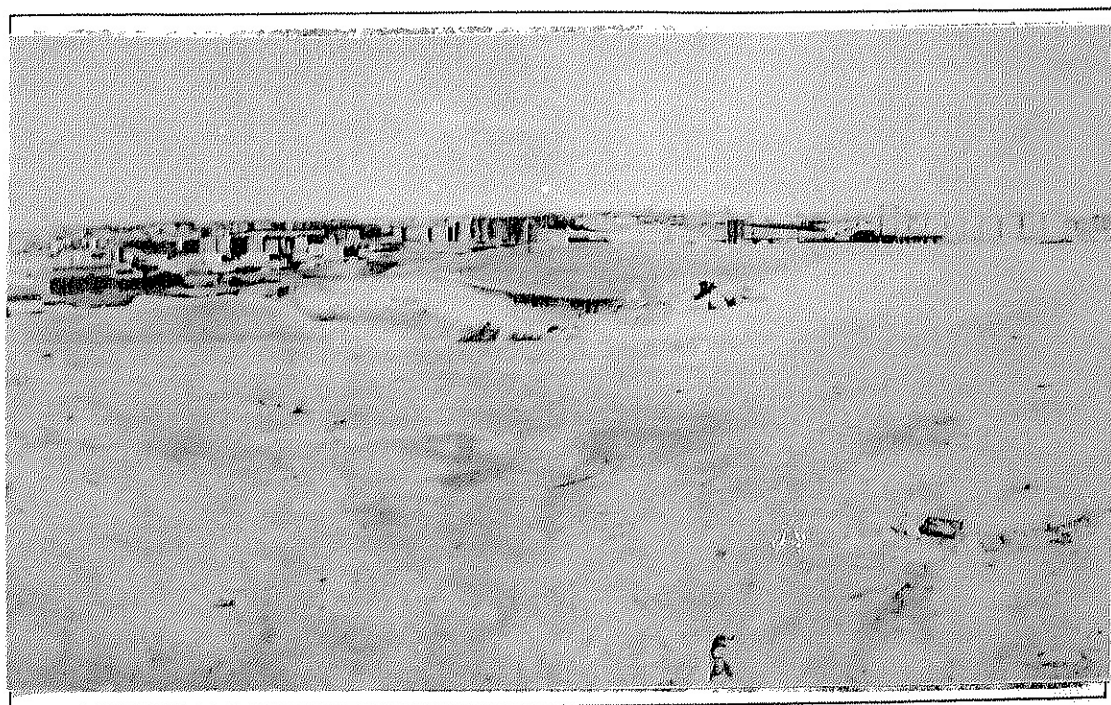
XLVIII- Isabel Quintanilla, 120 x 100 cms., *Dibujo*
papel, Col. particular, Alemania, 1967.



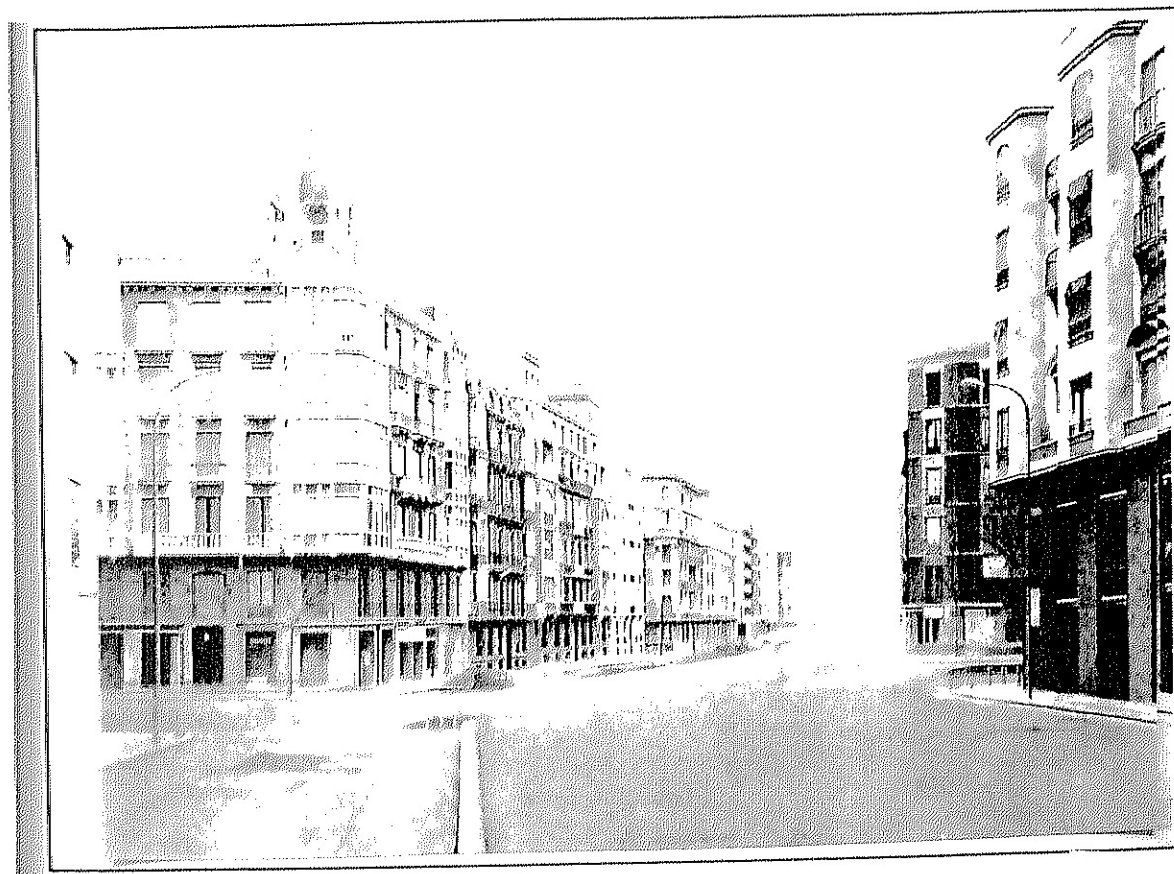
XLIX- Maribel, 50 x 36,5 cms., *Dibujo sobre papel*, col. del artista, Madrid, 1970.



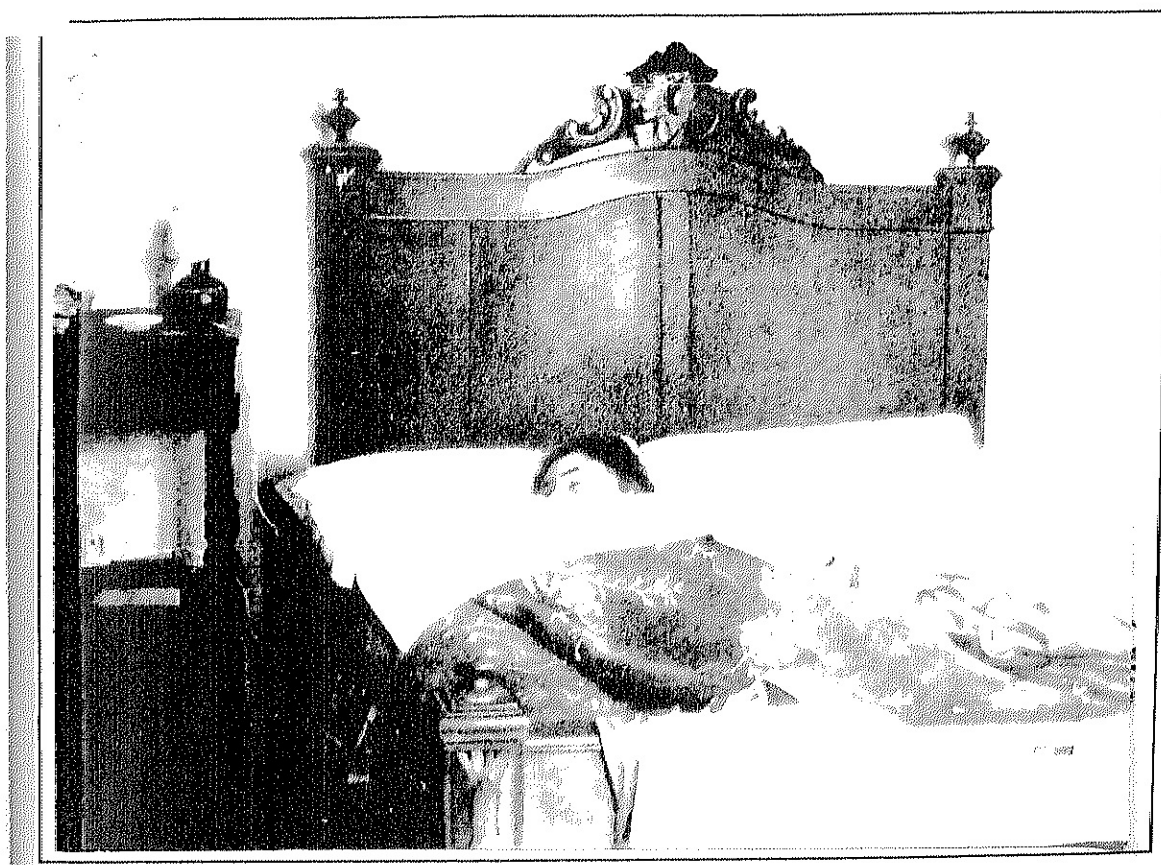
L- Después de la inundación, 54 x 84 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1970.



III- Madrid, 85 x 140 cms., *Dibujo sobre papel,*
particular, Alemania, 1970.



LIII- Calle General Mola, (hoy Príncipe de Vergara),
67 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Ale
1970.



LIV- Maribel durmiendo, 72 x 100 cms., Carboncillo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1970.



LV- Accidente, 48 x 35,5 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1971.



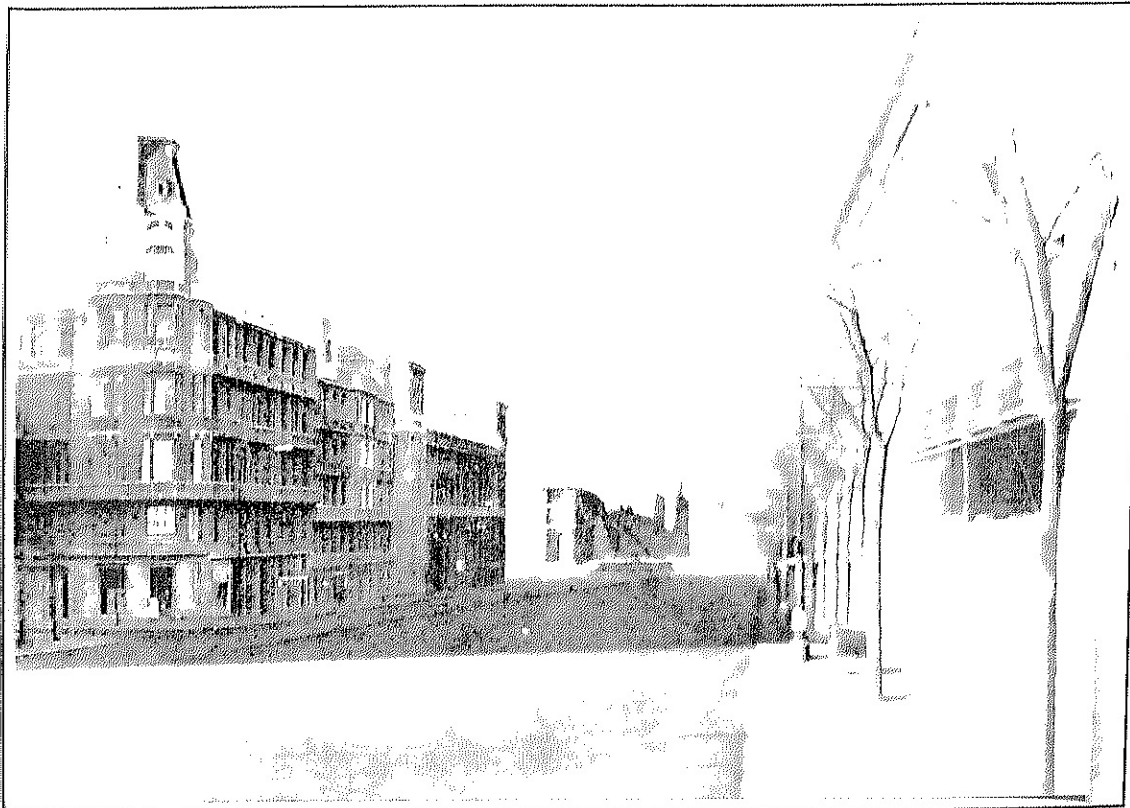
LVI- Franchesco, 35 x 50 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1971.



LVII- Niño, 35 x 50 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1971.



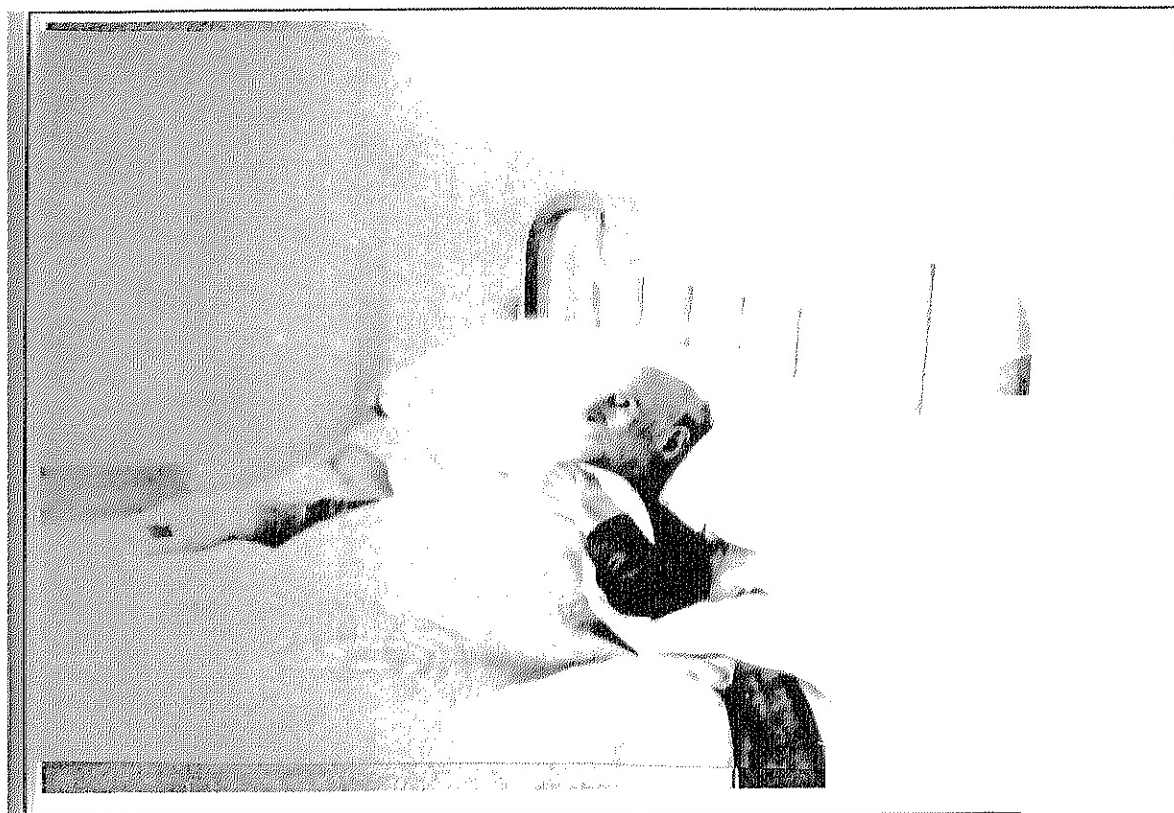
LVIII- Barrio, 42 x 55 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1971.



LIX- Calle Alcalá, 51 x 70 cms., *Dibujo sobre papel,*
particular, Alemania, 1971.



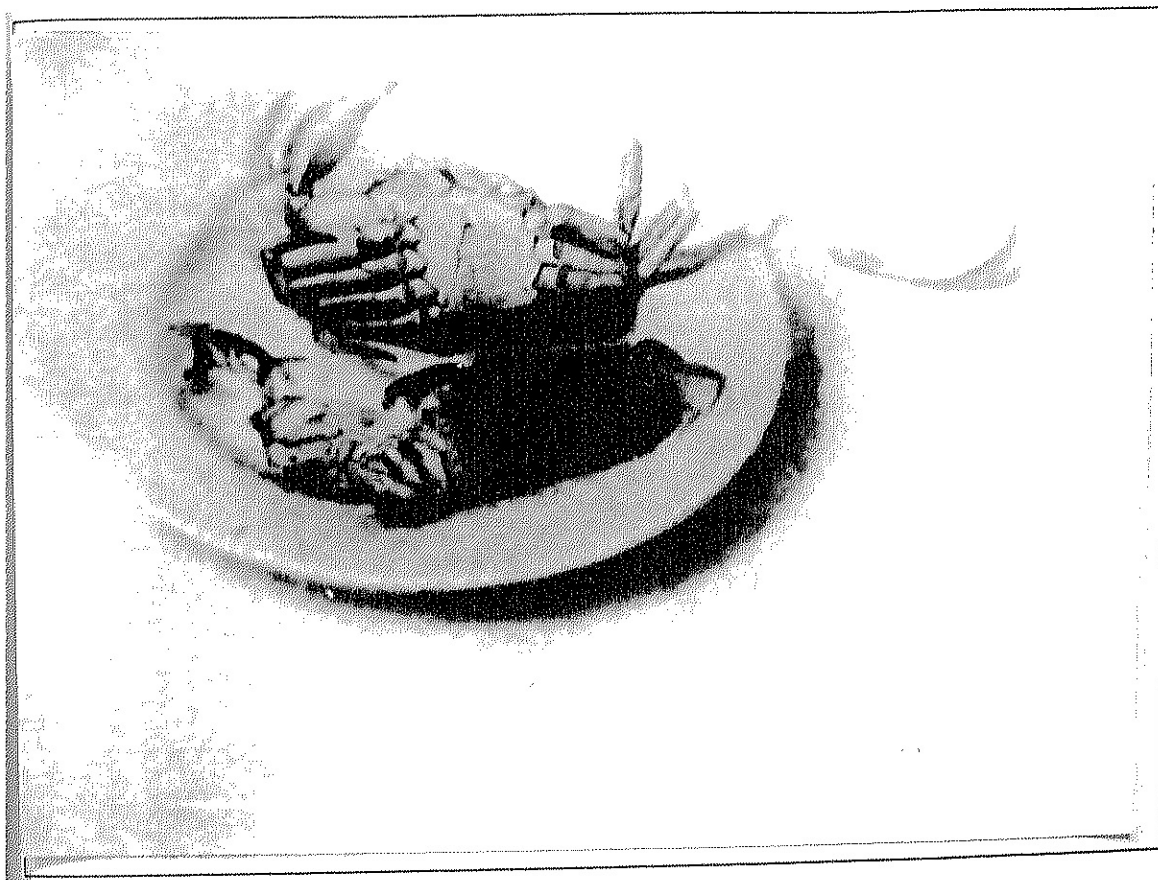
LX- Calle de la lluvia, 40,5 x 68 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1971.



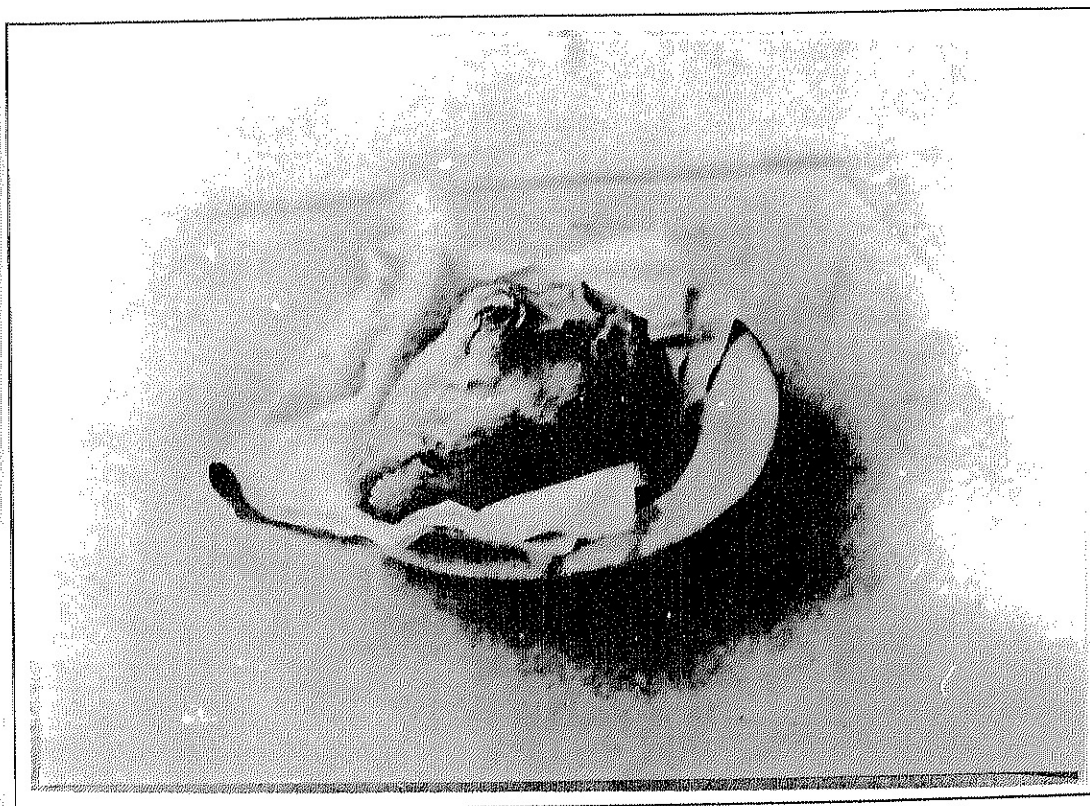
LXI- Mi padre, 69 x 97 cms., Dibujo sobre papel particular, Alemania, 1971.



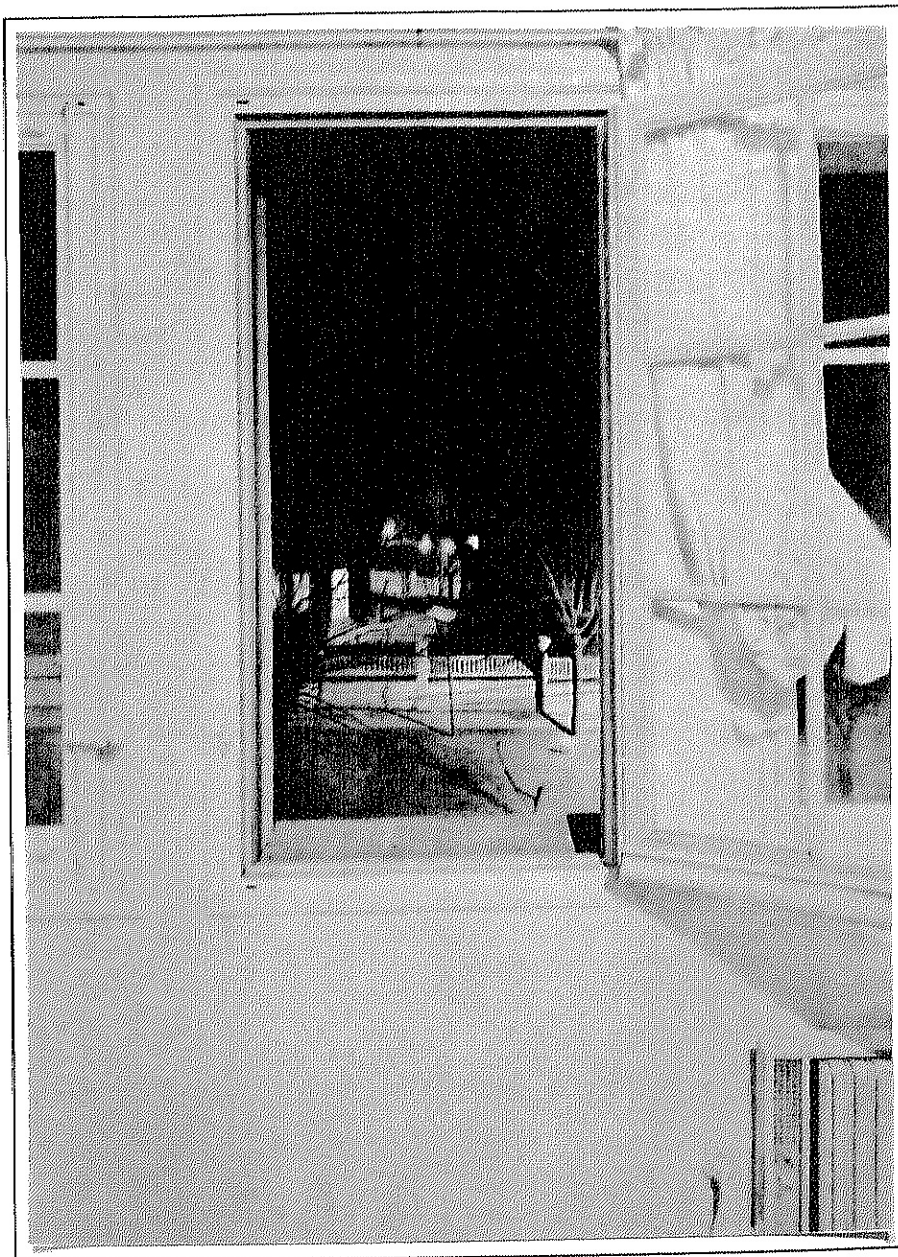
LXII- Almacén en Galicia (Burela), 53,5 x 72,5 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1972.



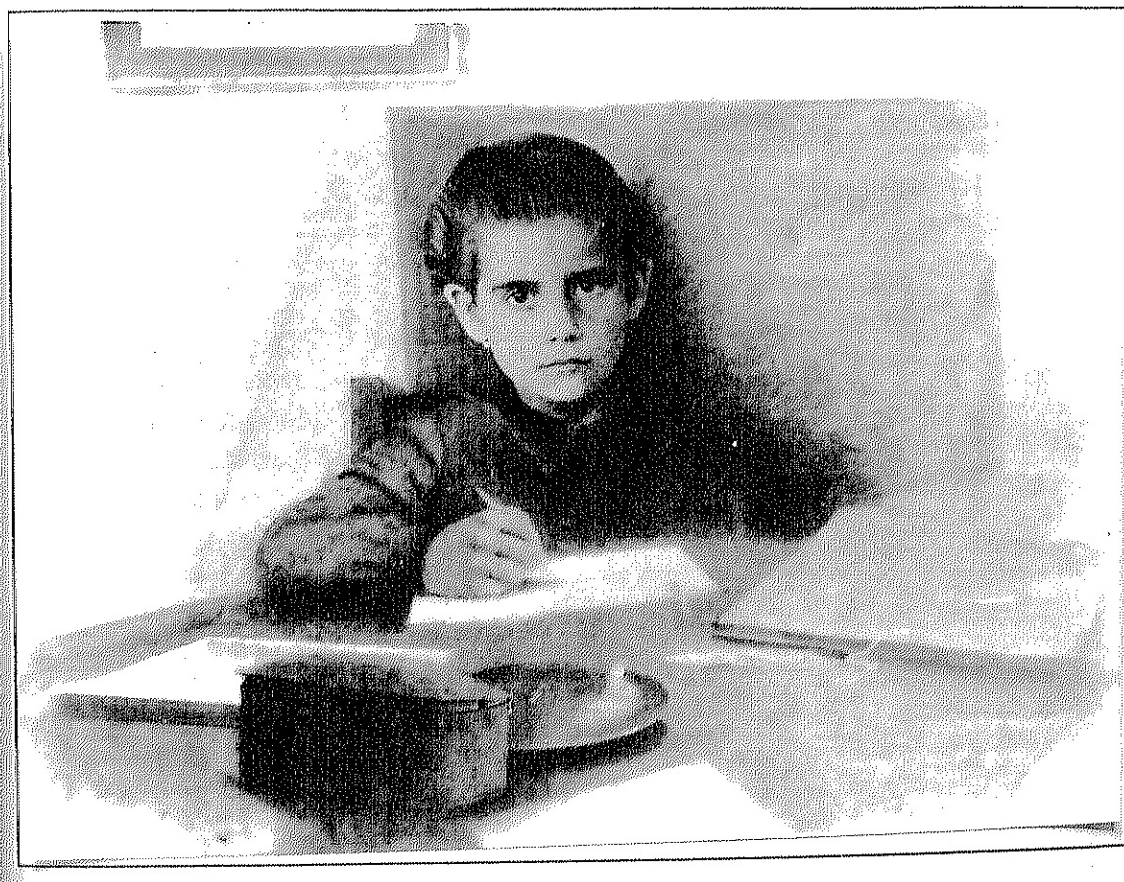
LXIII- Cangrejos, 28,2 x 37,5 cms., Dibujo sobre papel,
Col. particular, Alemania, 1972.



LXIV- Cabeza de cordero, 45 x 56 cms., *Dibujo sobre papel*.
Col. particular, Alemania, 1972.



LXV- Ventana de noche, 102 x 73 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1972.



LXVI- Niña escribiendo, 32 x 43 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1972.



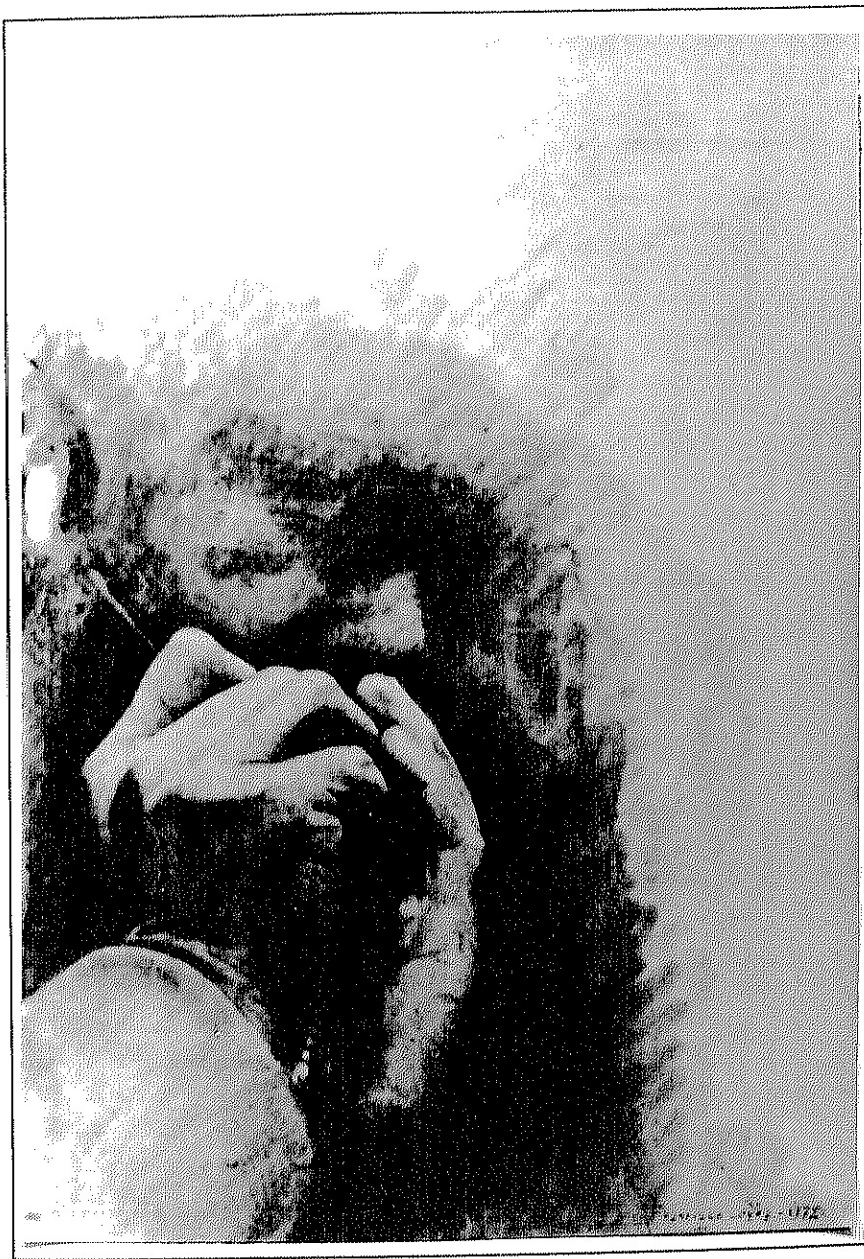
LXVII- Maribel, 36,5 x 52 cms., *Dibujo sobre papel,*
particular, Alemania, 1972.



LXVIII- Desnudo de hombre, 44 x 34,5 cms., *Dibu*
papel, Col. Antonio López García, Madrid, 1972.



LXIX- Muchacha, 69 x 52 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1972.



LXX- Manos al teléfono, 36 x 25 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1973.



LXXI- Franchesco en la cama, 47 x 63 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1972.



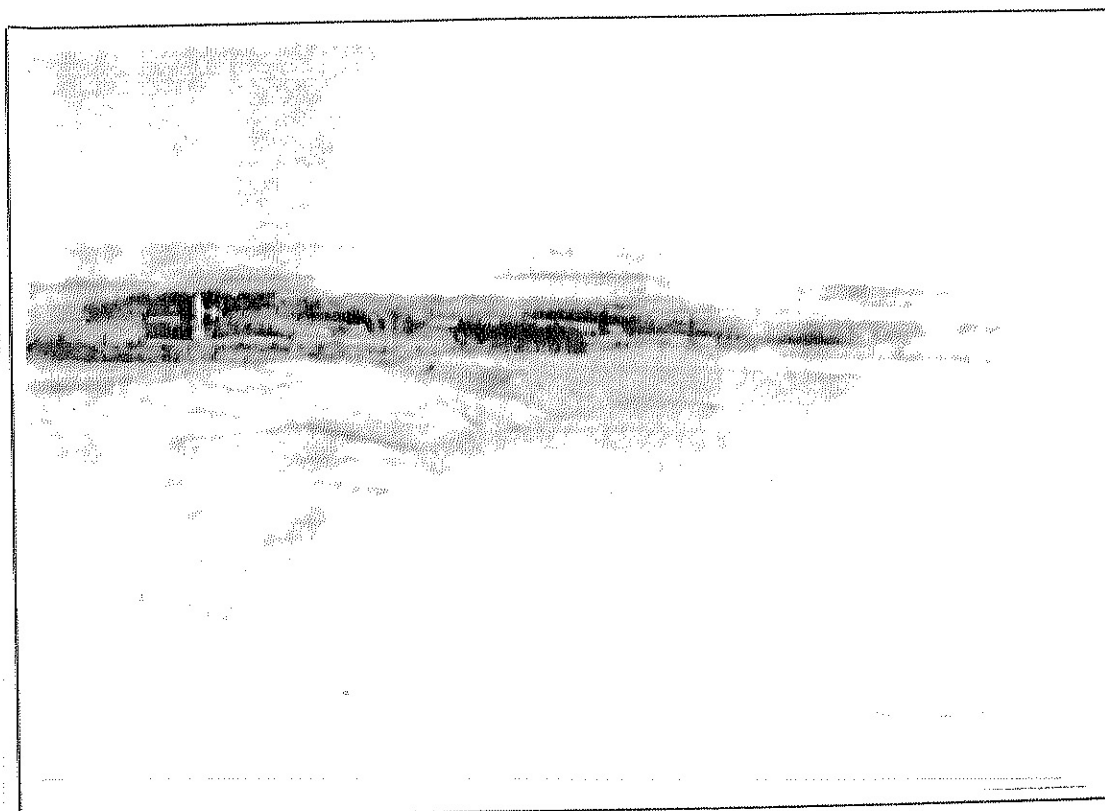
LXXII- María López, 100 x 70 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. Antonio López García, Madrid, 1972.



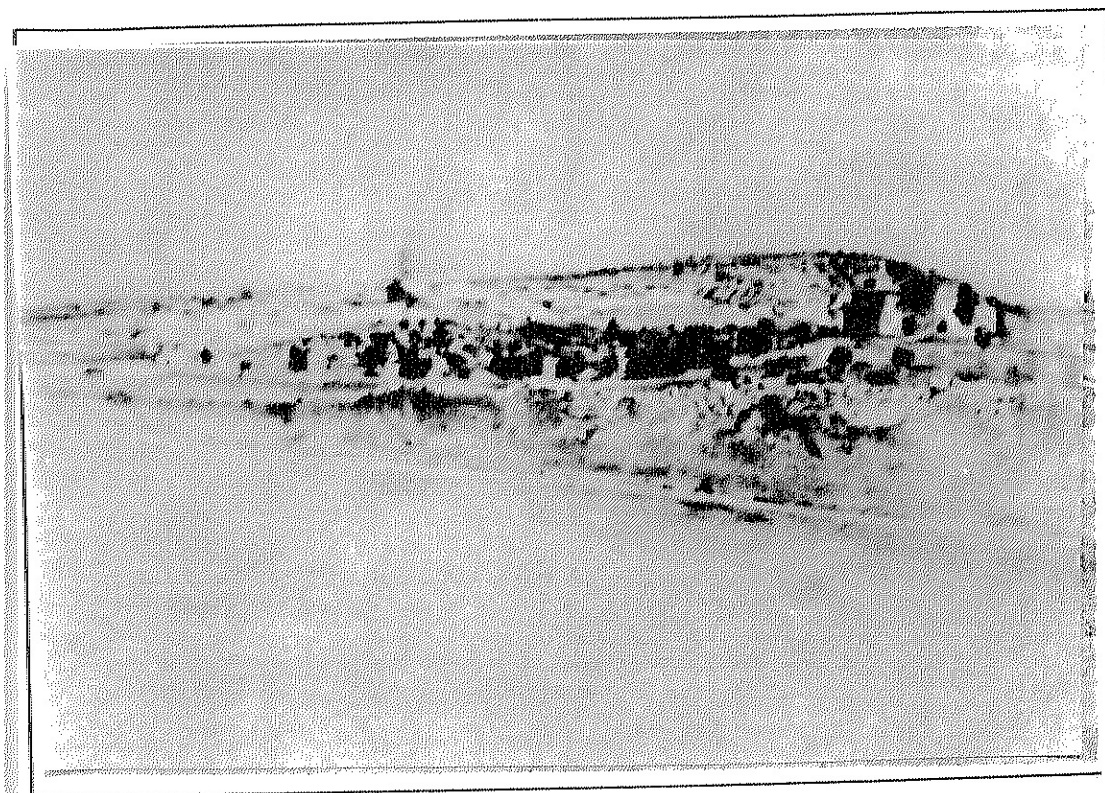
LXXIII- La calle, 48,5 x 68,5 cms., Dibujo sobre papel,
Col. particular, Alemania, 1972.



LXXIV- Ernst Wuthenow, 82 x 71,5 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. Eva Wuthenow, Alemania, 1973.



LXXV- Paisaje, 29 x 41 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1973.



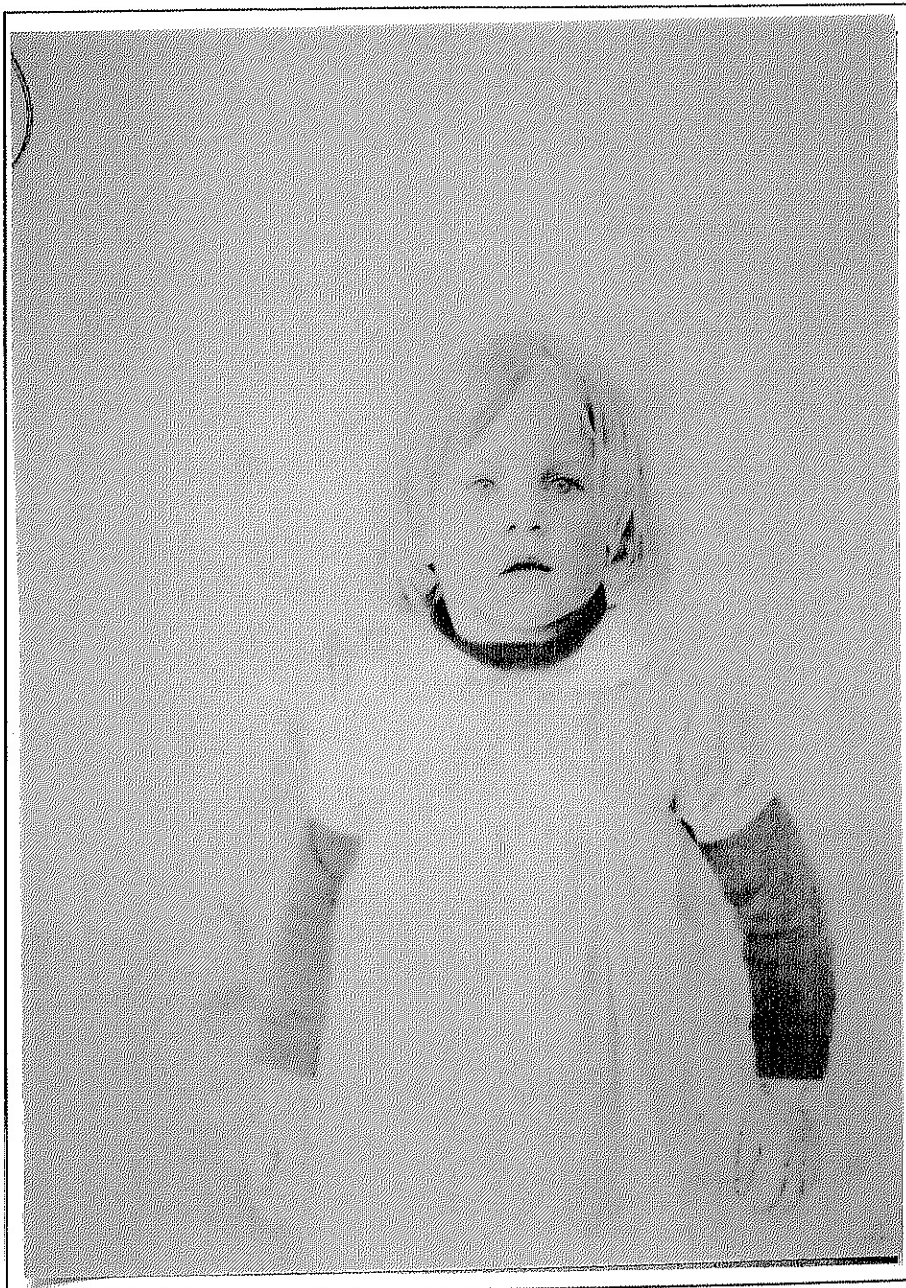
LXXVI- Fuentes de León, 36 x 52 cms., *Dibujo sobre pap*
Col. particular, Alemania, 1973.



LXXVII- **Manos**, (mano de F.L.H.), 20 x 25 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1973.



LXXVIII- Retrato de Pilar Hernández, 75 x 45 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1973.



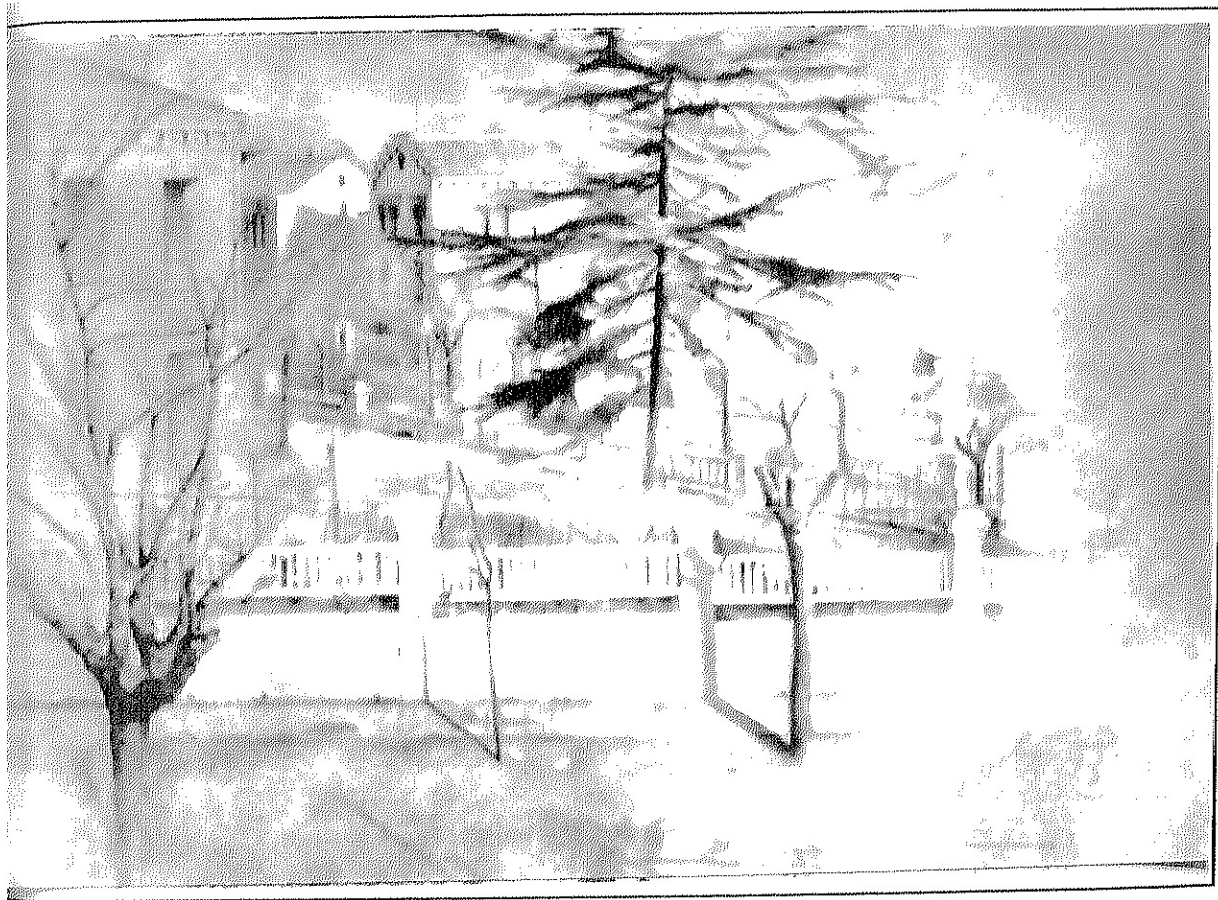
LXXIX- Josefina Hernández, 50 x 40 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. F^a Hernández Gil, Madrid, 1973.



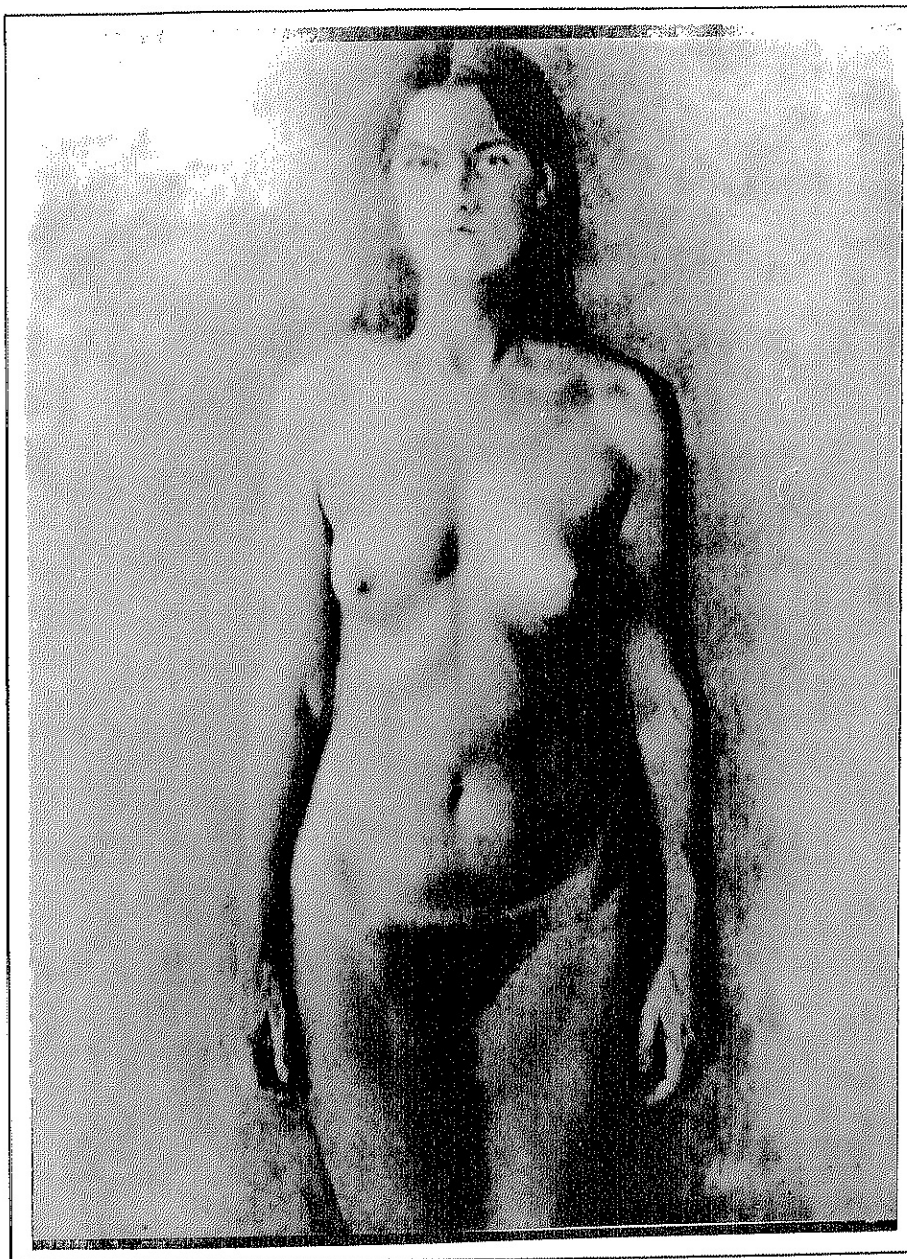
LXXX- Desnudo, 98 x 66 cms., Dibujo sobre papel, Col particular, Alemania, 1973.



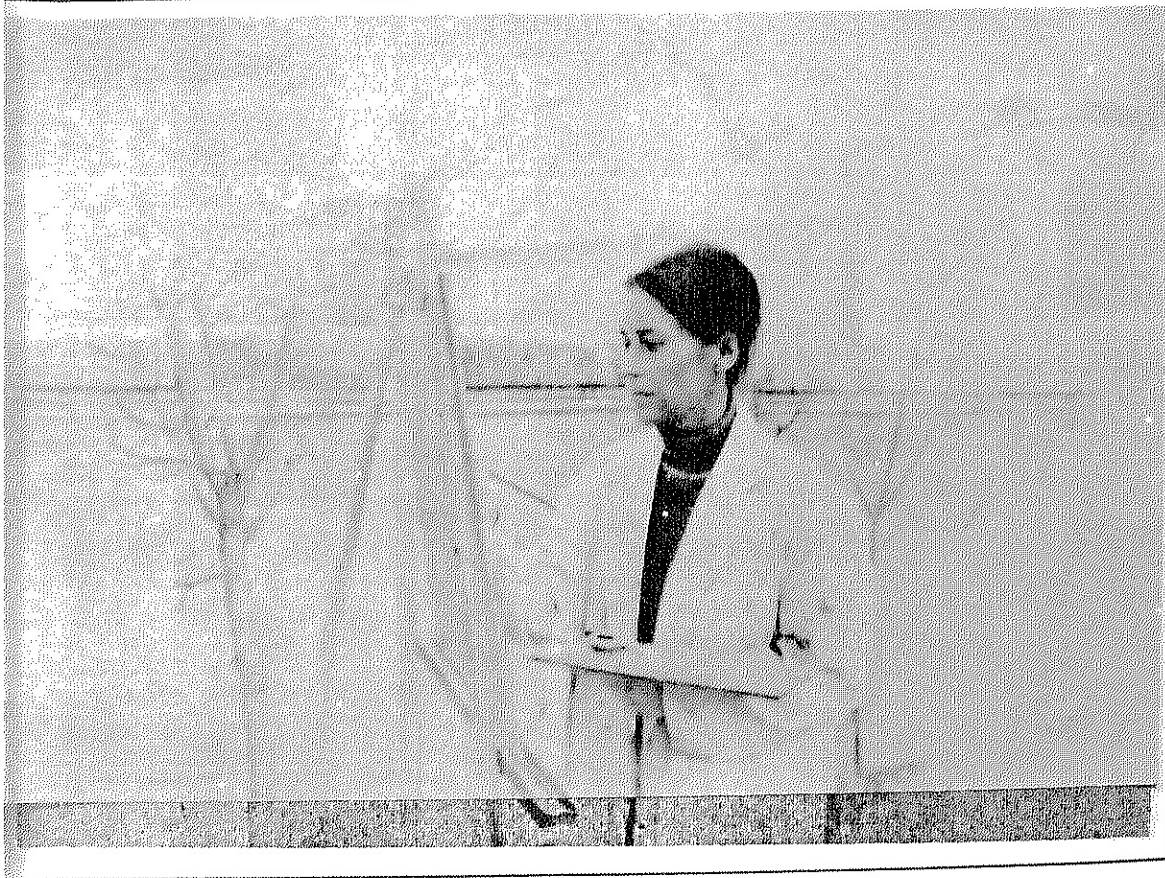
LXXXI- Calle Alcalá, 58,5 x 87,8 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1973.



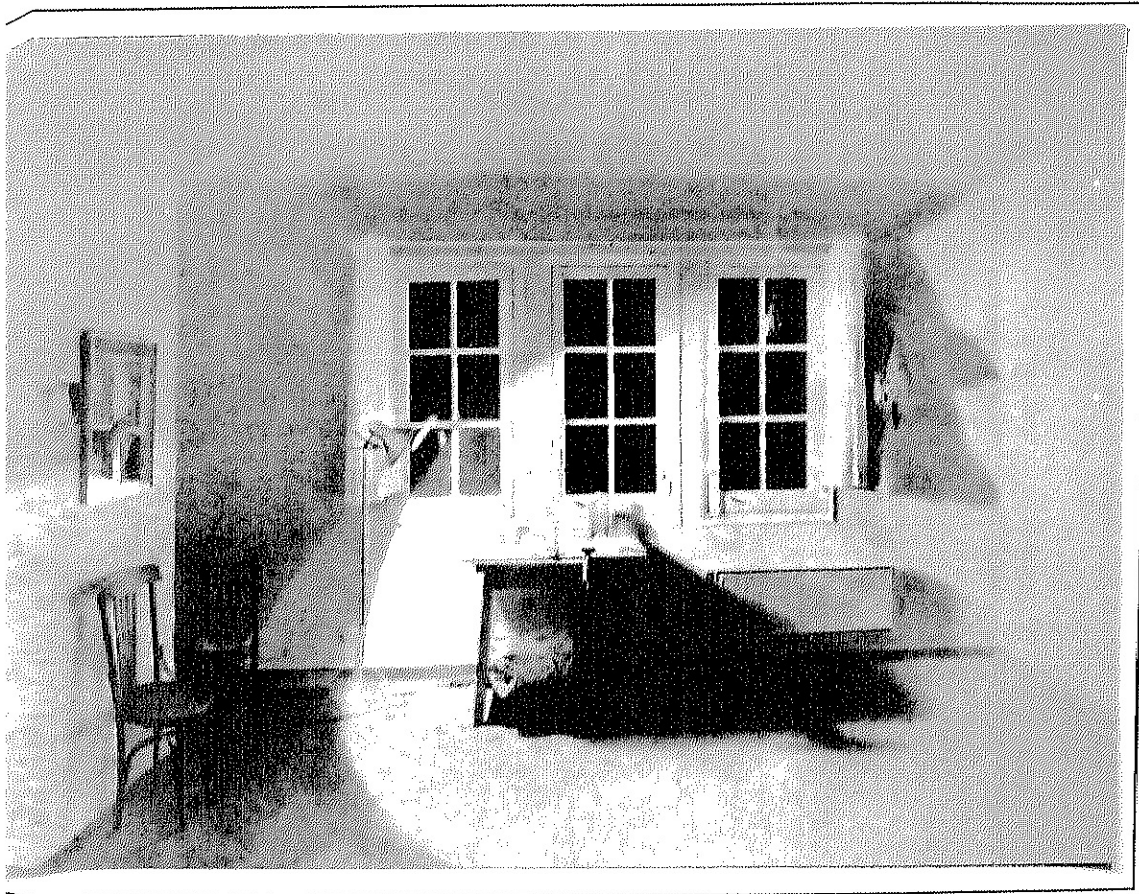
LXXXII- Mediodía, 51 x 72 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1973.



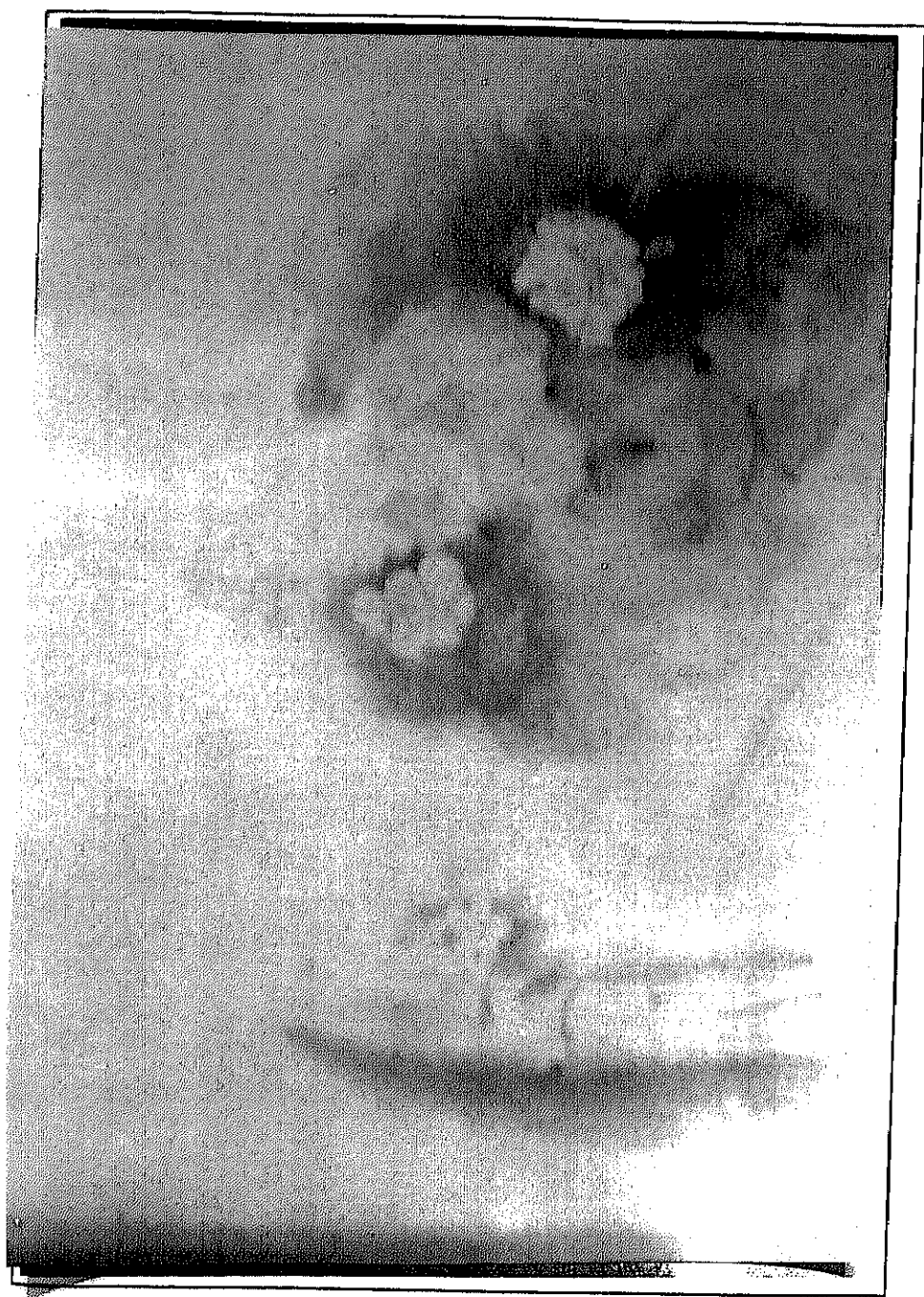
LXXXIII- Desnudo, 108 x 78 cms., *Dibujo sobre papel*, Col.
Emil Cimiotti, Braunschweig, 1973.



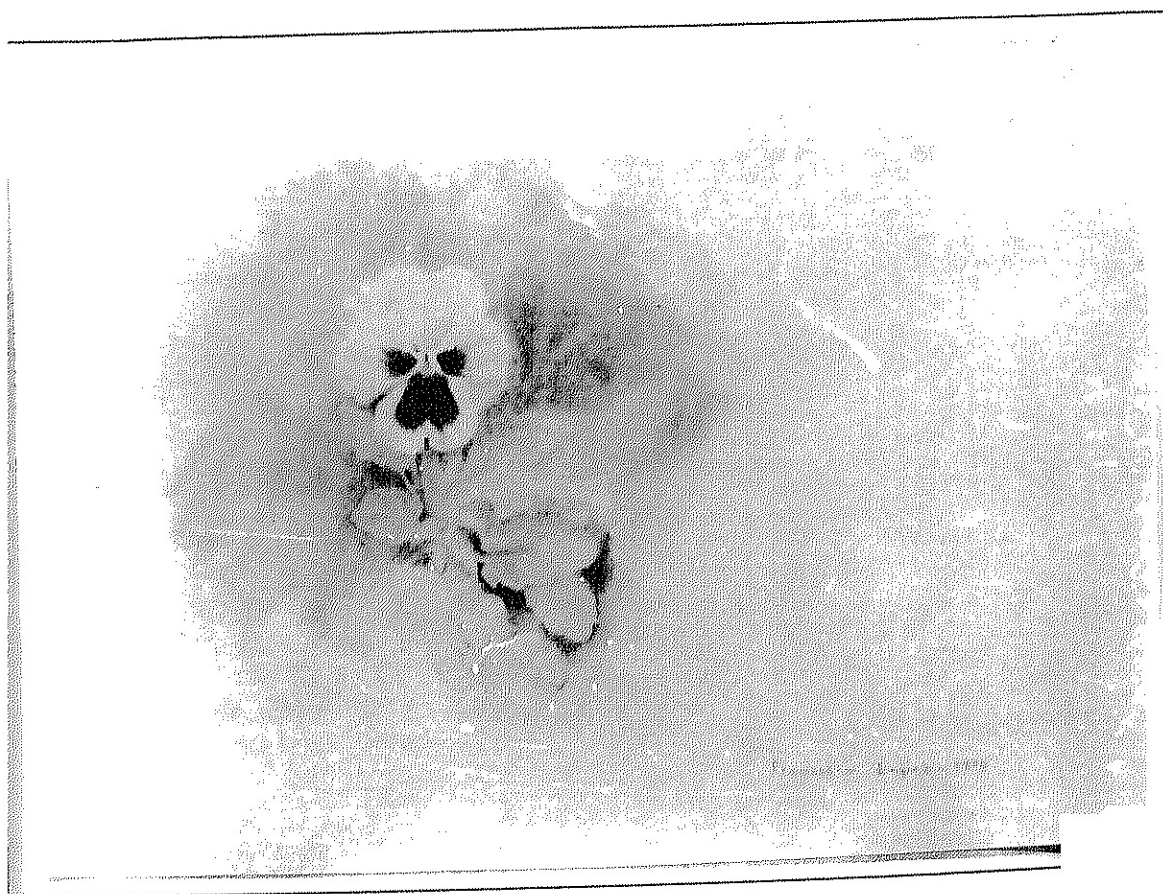
LXXXIV- Isabel pintando, 43 x 72 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1974.



LXXXV- Taller nocturno, 76 x 100 cms., Dibujo sobre papel,
Col. particular, Alemania, 1974.



LXXXVI- Flores pequeñas, 24 x 34 cms., *Dibujo sobre papel,*
Col. del artista, Madrid, 1974.



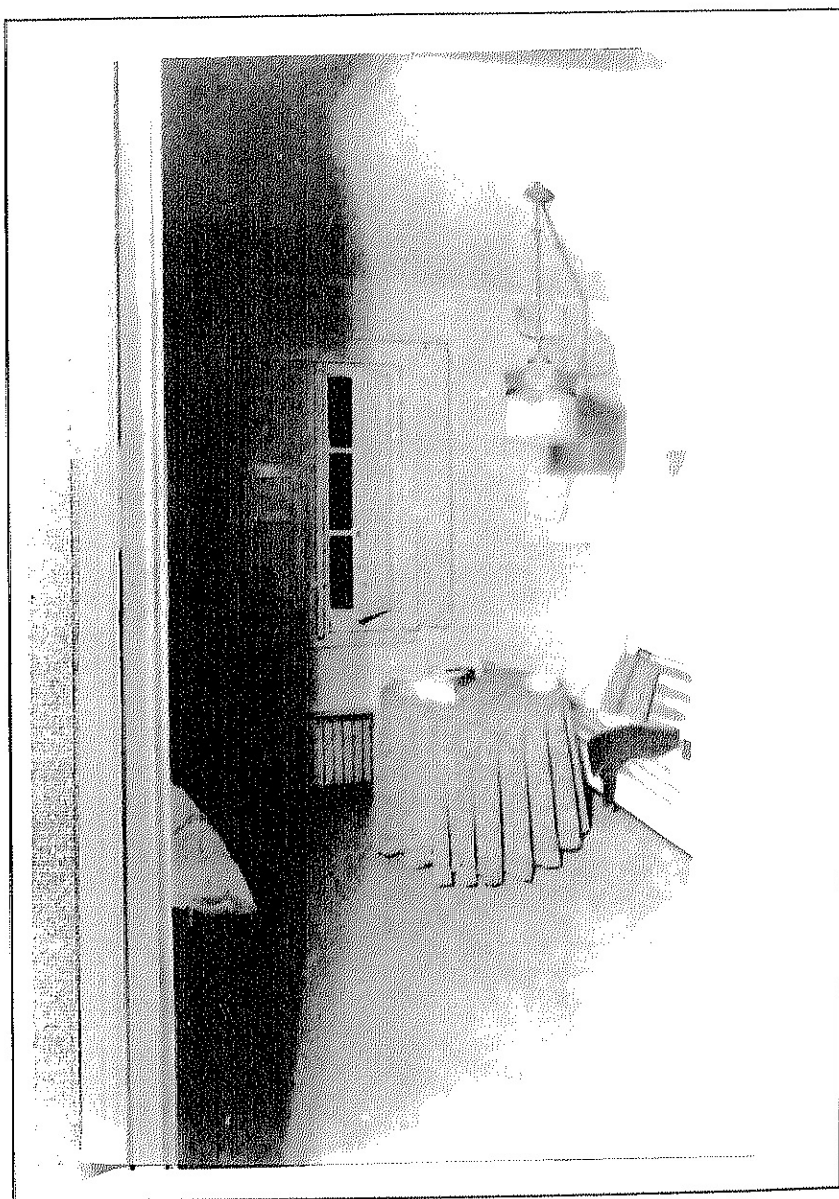
LXXXVII- Flores grandes, 41,5 x 31 cms., Dibujo sobre papel, Col. del artista, Madrid, 1974.



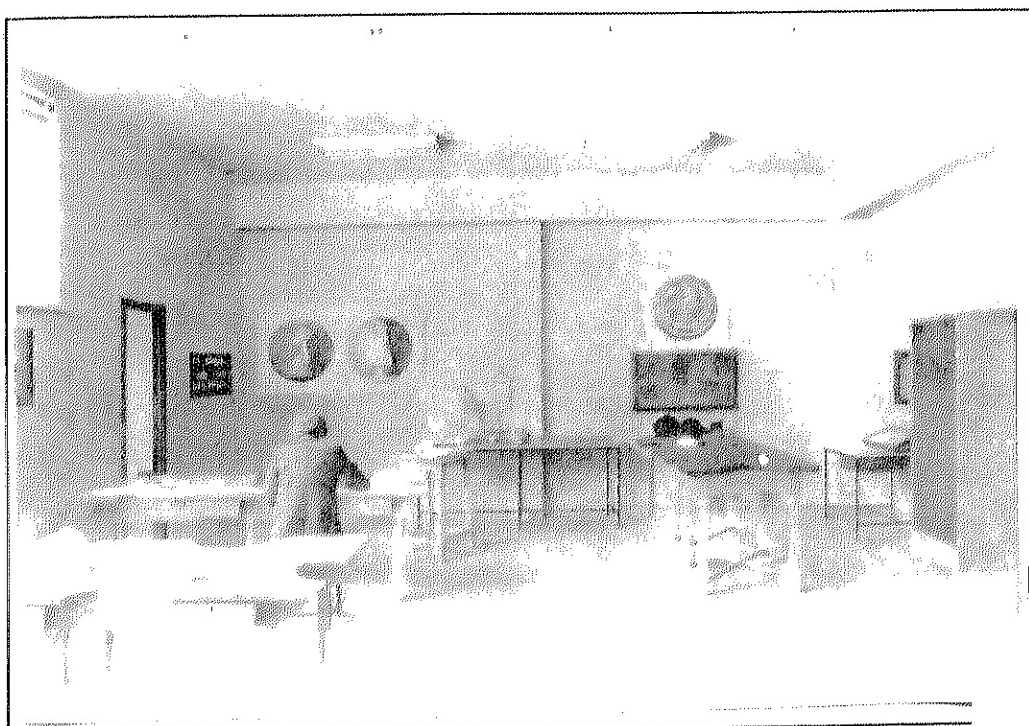
LXXXVIII- Maribel, 70 x 50 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1974.



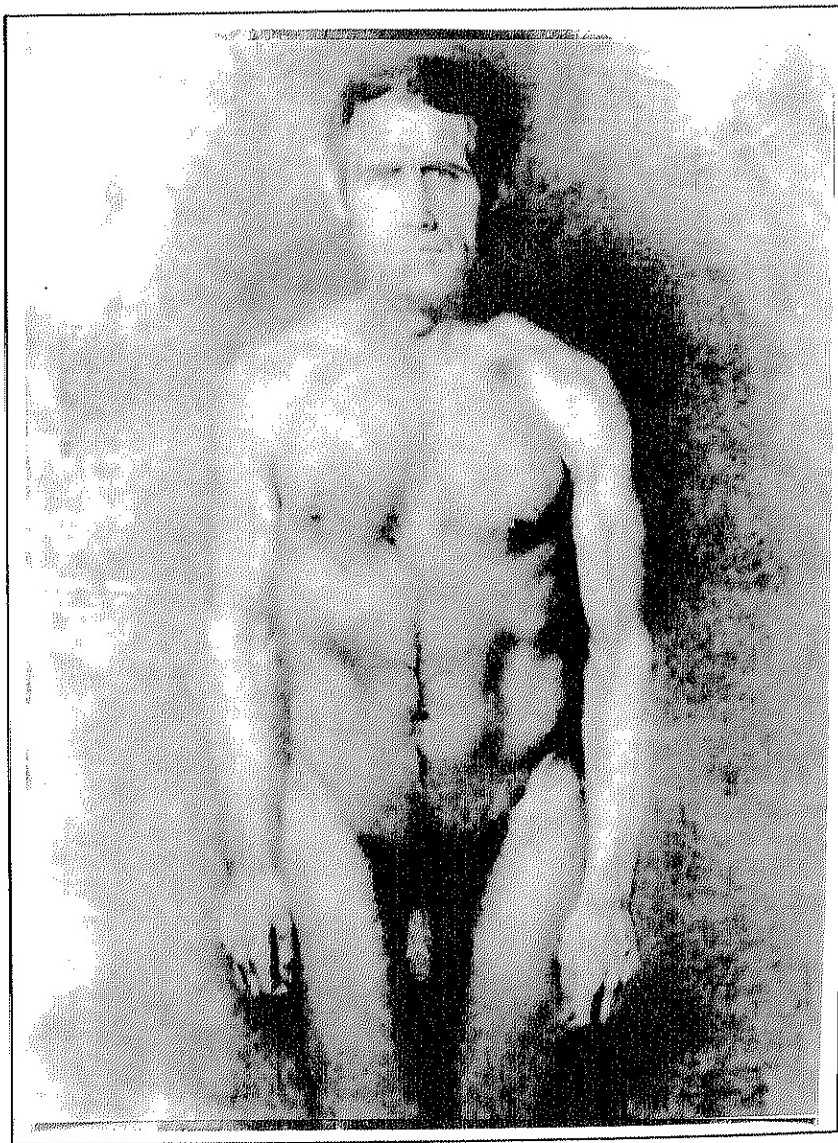
LXXXIX- Josefina Quintanilla, 70 x 50 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1974.



XC- Interior del estudio, 100 x 70 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1974.



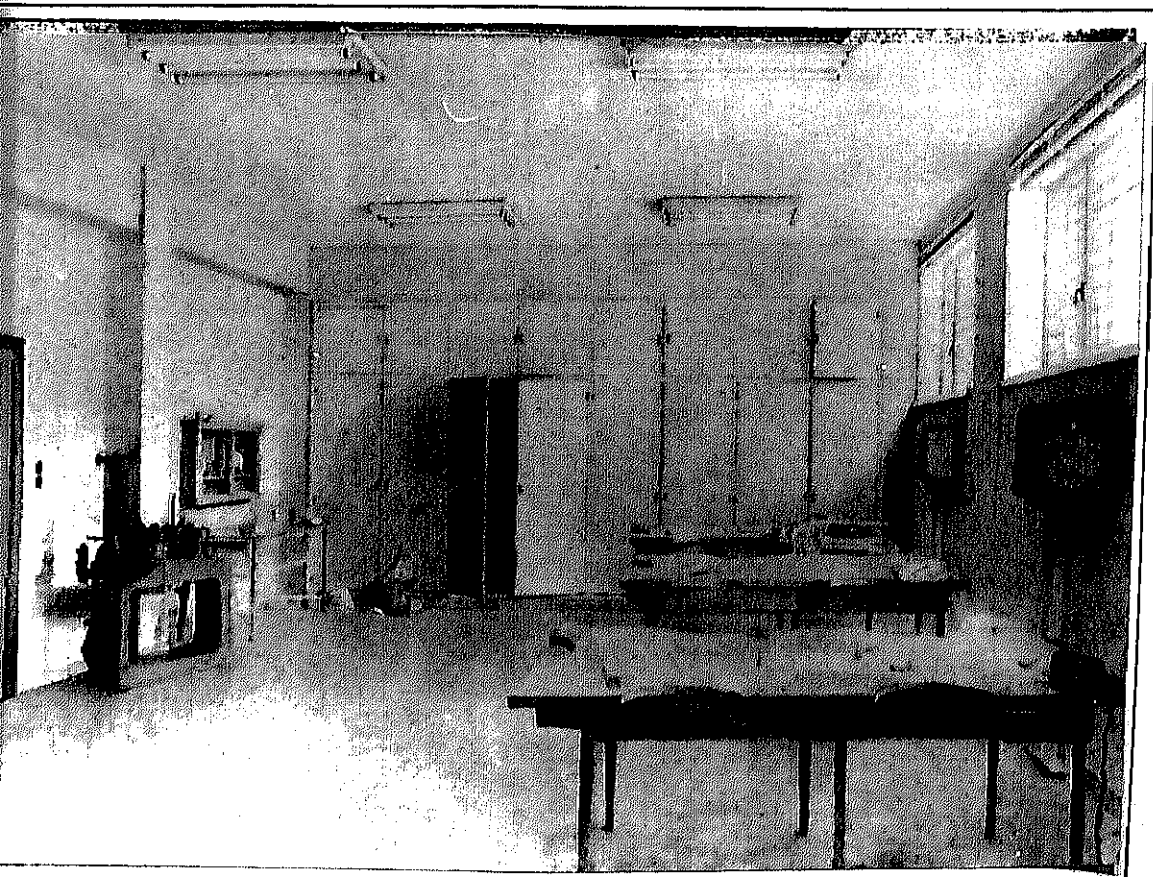
XCI- Taller de escultura, (antigua aula de Medallas
72 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, A.
1974.



XCII- Desnudo, 100 x 70 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1974.



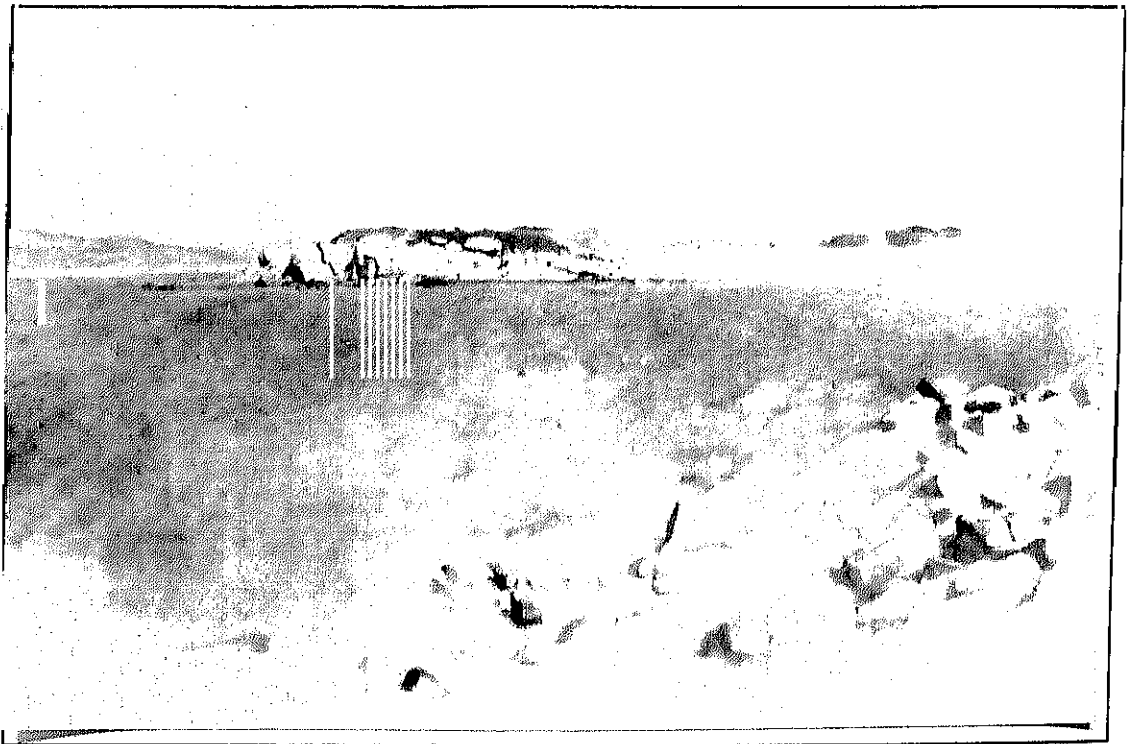
XCIII- María Moreno, 100 x 72 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1974.



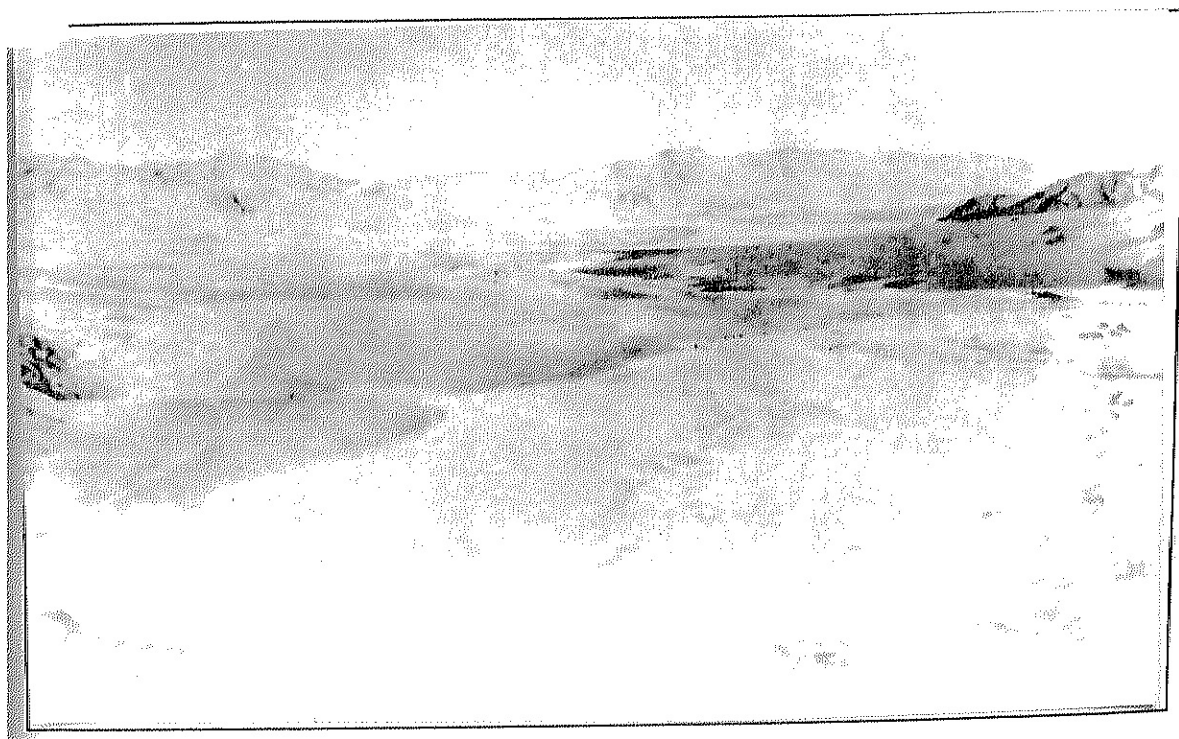
XCIV- El taller, (antigua aula de Medallas), 52 x 73 cms.,
Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1974.



XCV- Retrato de Antonio López, 102 x 73 cms., Dibujo sobre papel, Col. del artista, Madrid, 1974.



XCVI- Paisaje de Galicia, 33 x 49 cms., *Dibujo sobre Col. particular, Alemania, 1974.*



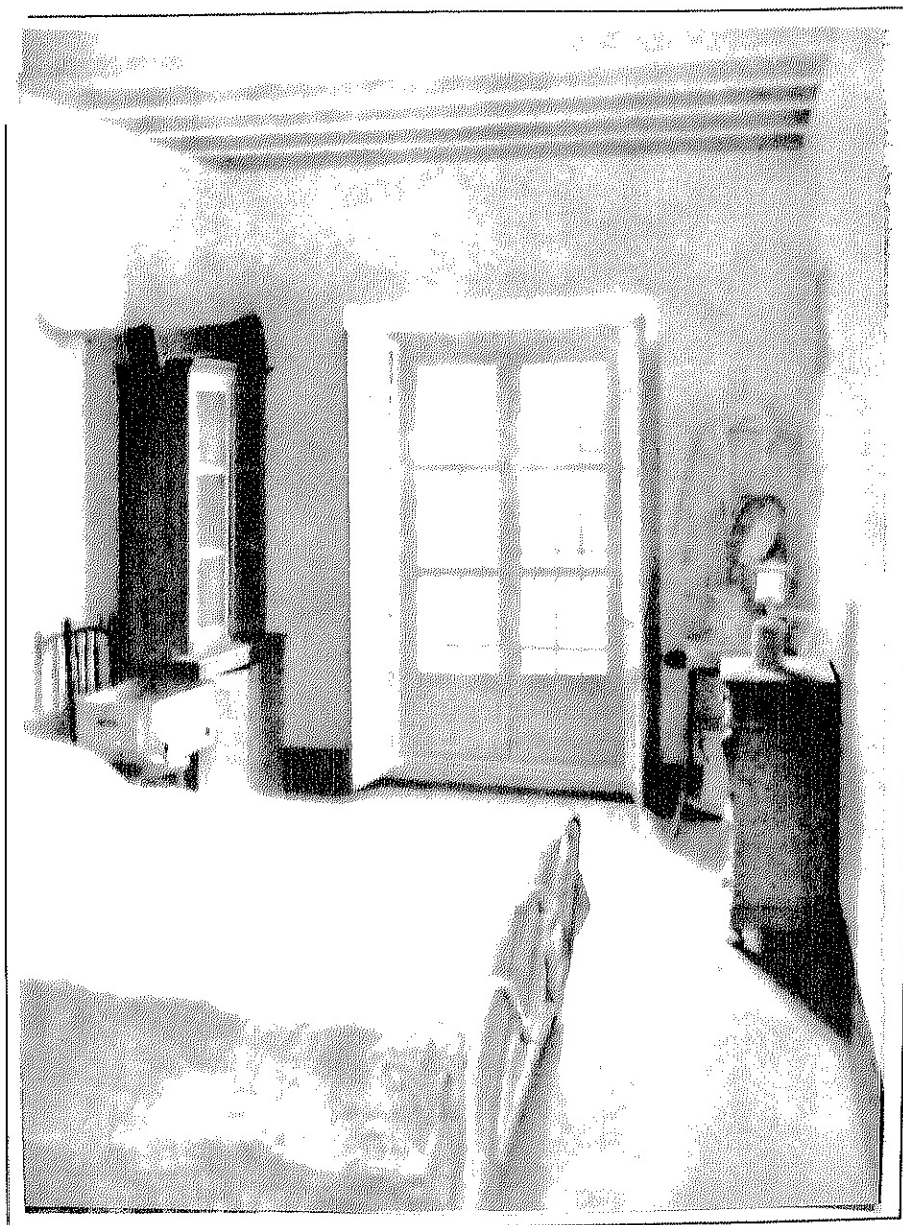
XCVII- Paisaje de Escorial, 43 x 72 cms., *Dibujo sobre papel*, Galería Kornfeld, Zurich, Suiza, 1975.



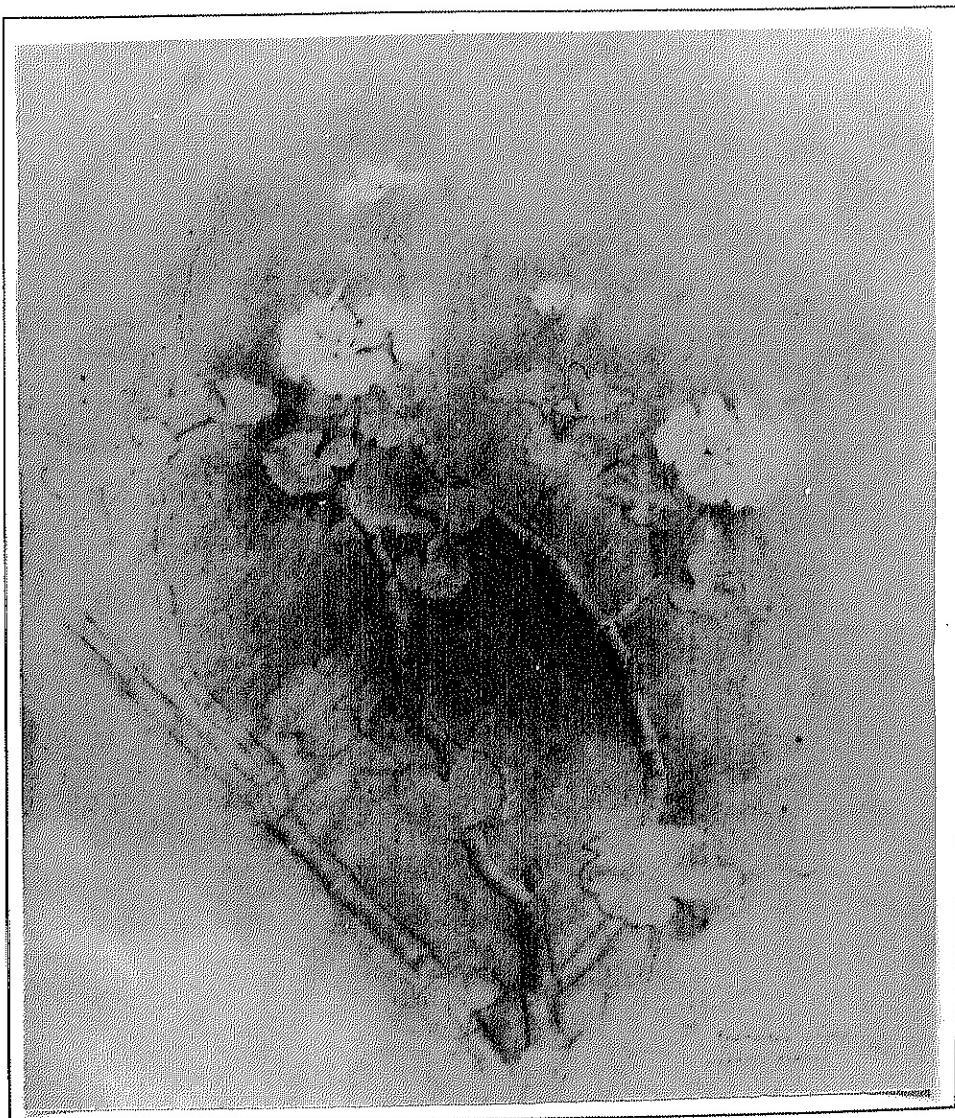
XCVIII- Franchesco en el estudio, 100 x 80 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1975.



XCIX- Gran Vía de Madrid, 64 x 81,5 cms., *Dibujo*
papel, Col. particular, Alemania, 1975.



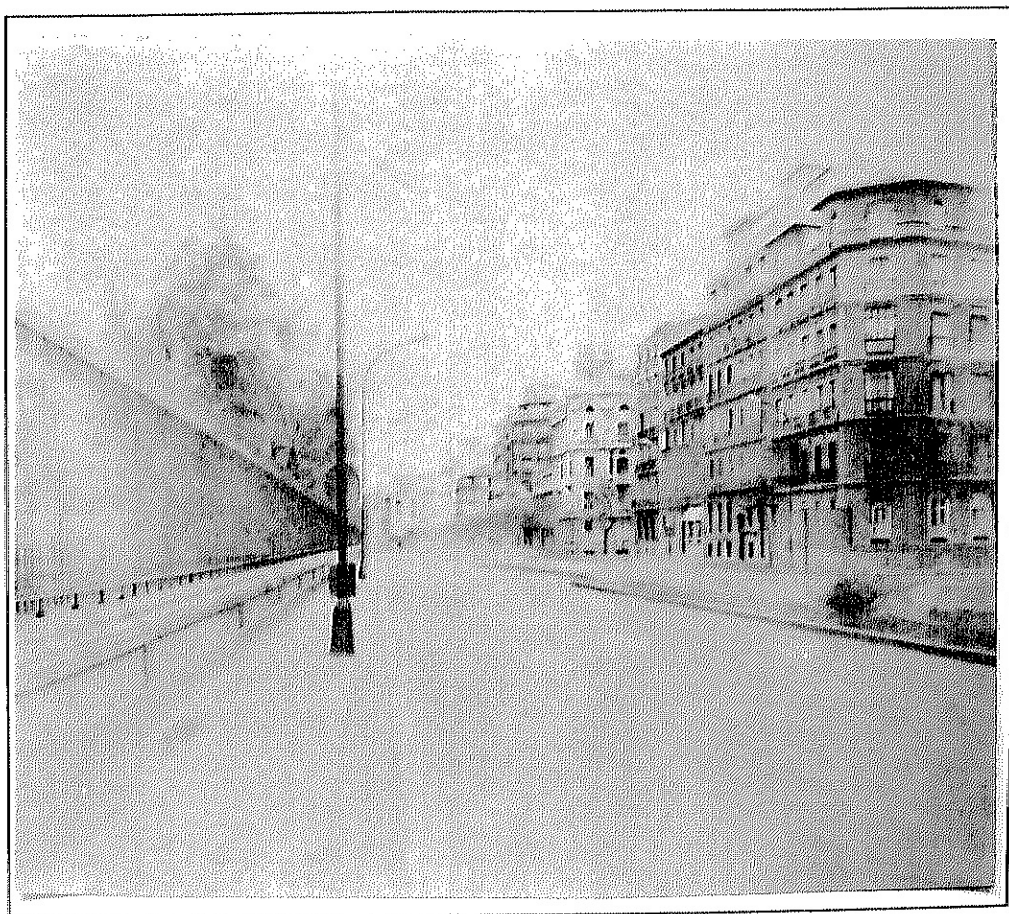
C- Dormitorio de Trujillo, 75 x 55 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1976.



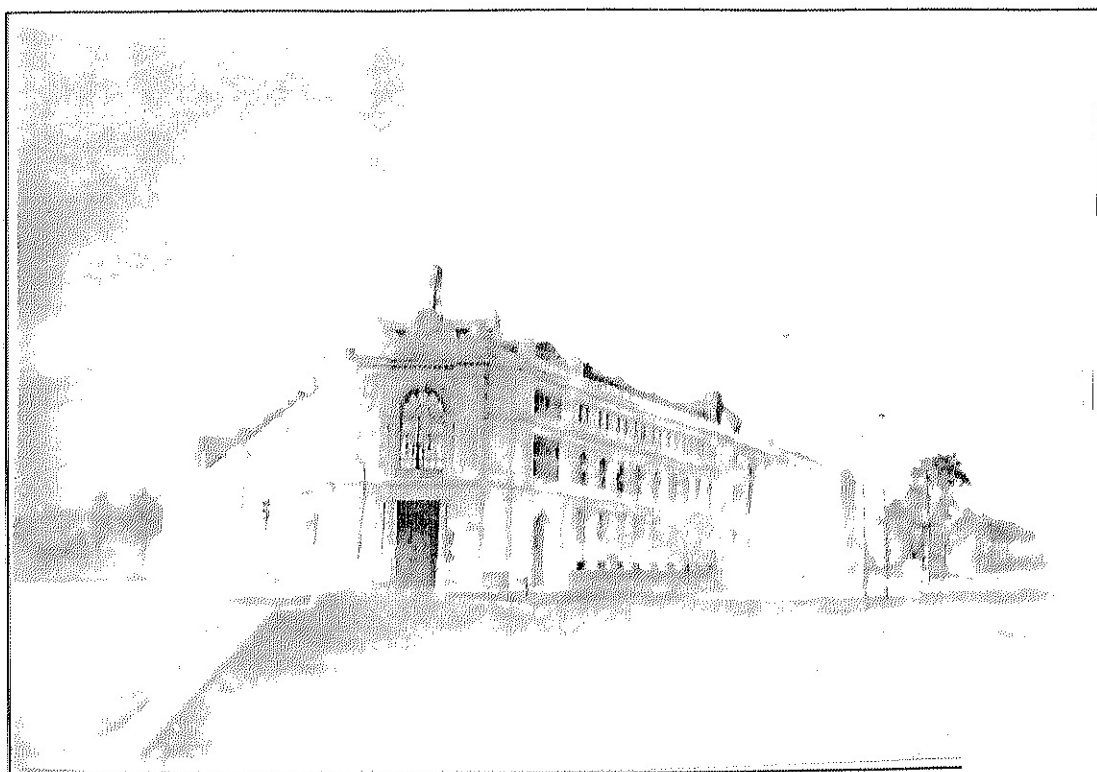
CI- Geranio blanco, 35,5 x 30 cms., *Dibujo sobre papel,*
Col. particular, Alemania, 1976.



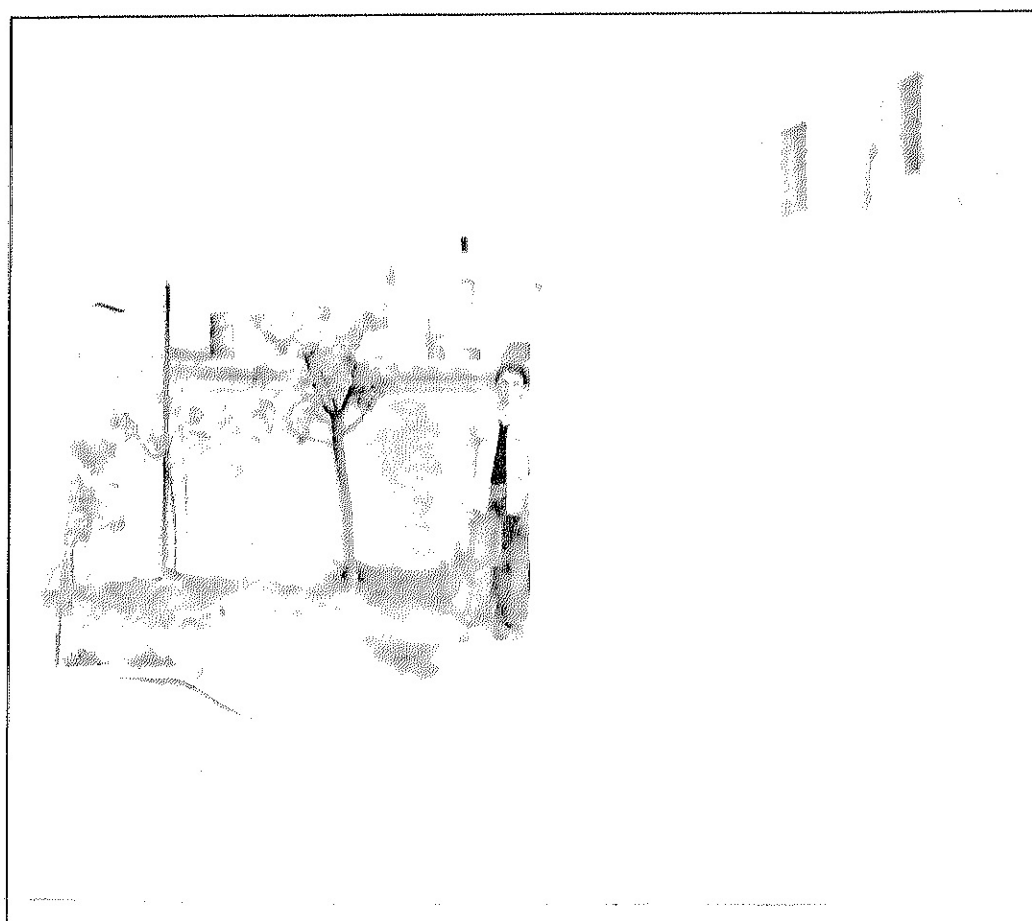
CII- Manos, (manos de Ernst Wuthenow), 40 x 30 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1976.



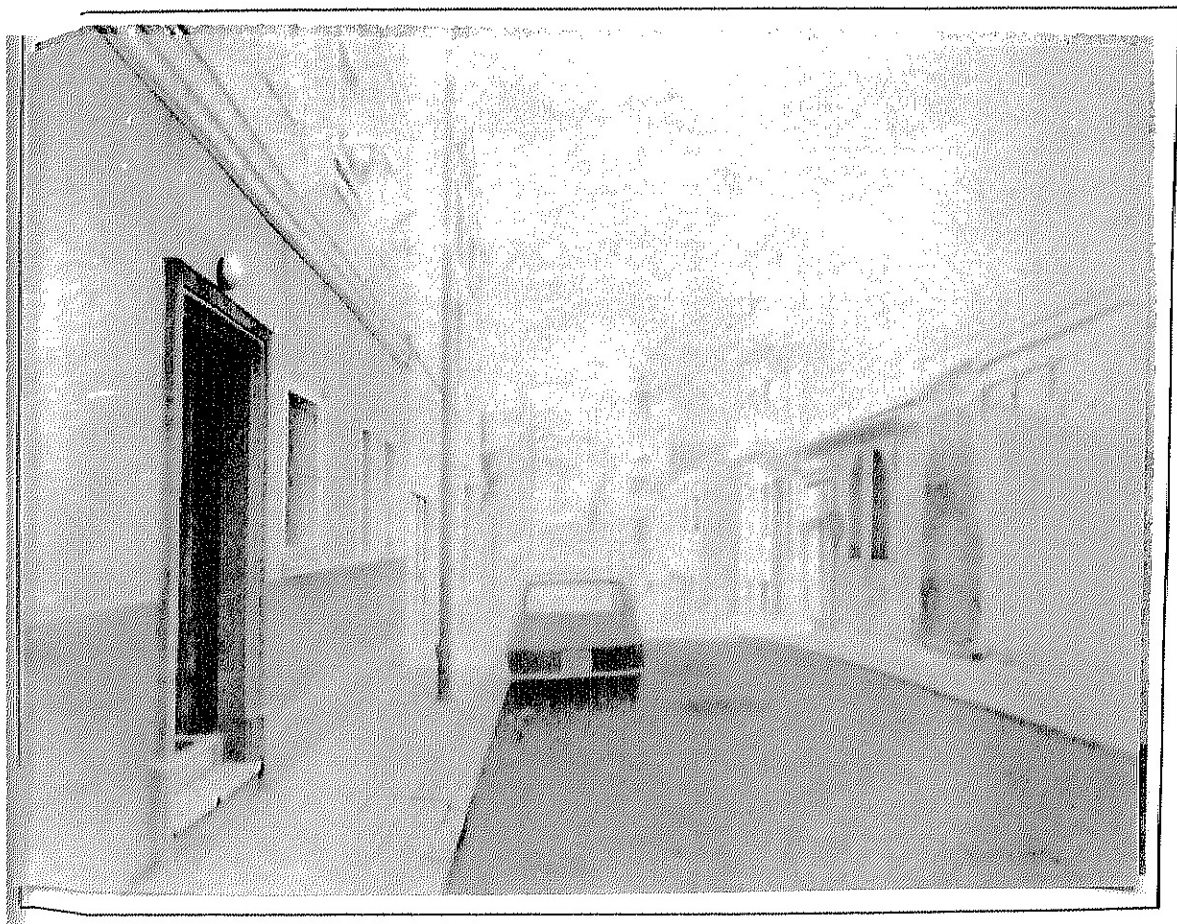
CIII- Calle Alfonso XIII, 63,5 x 74 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1976.



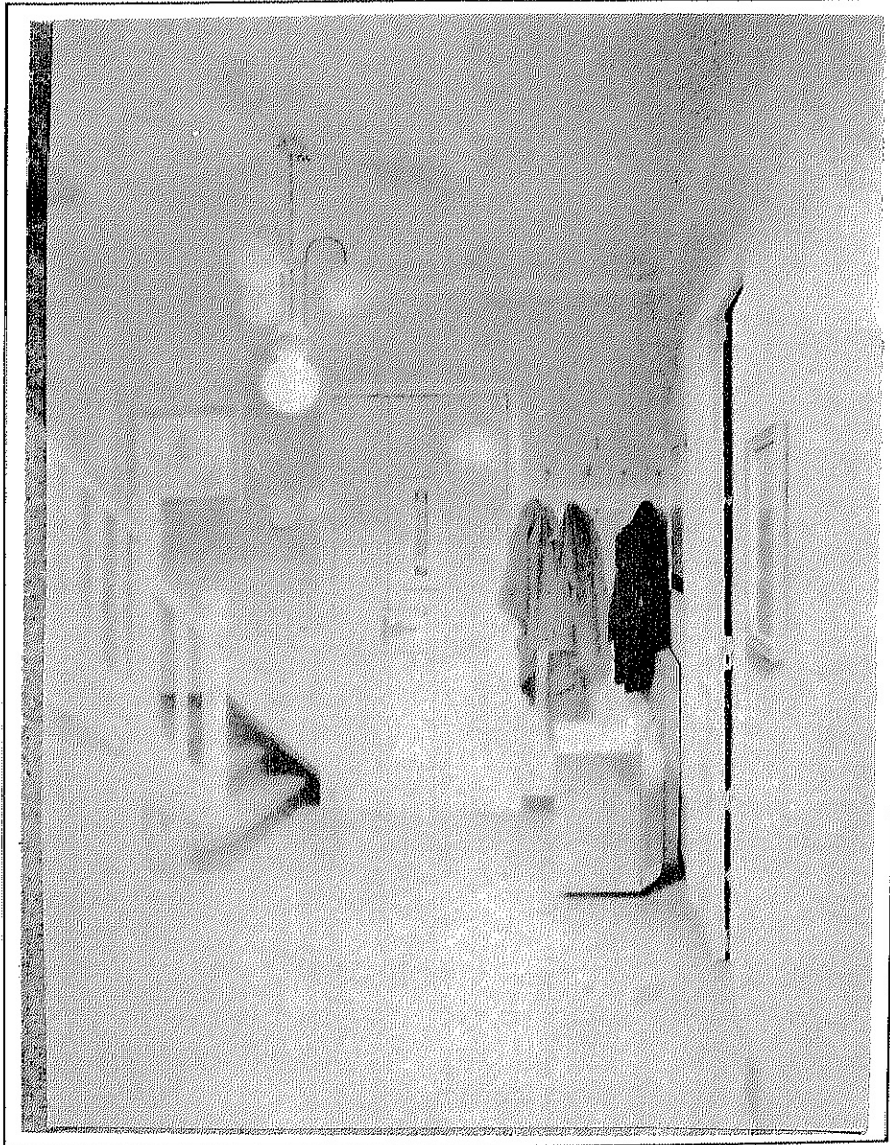
CIV- Banco de España, 72,5 x 102 cms., Dibujo sobre Col. particular, Alemania, 1976.



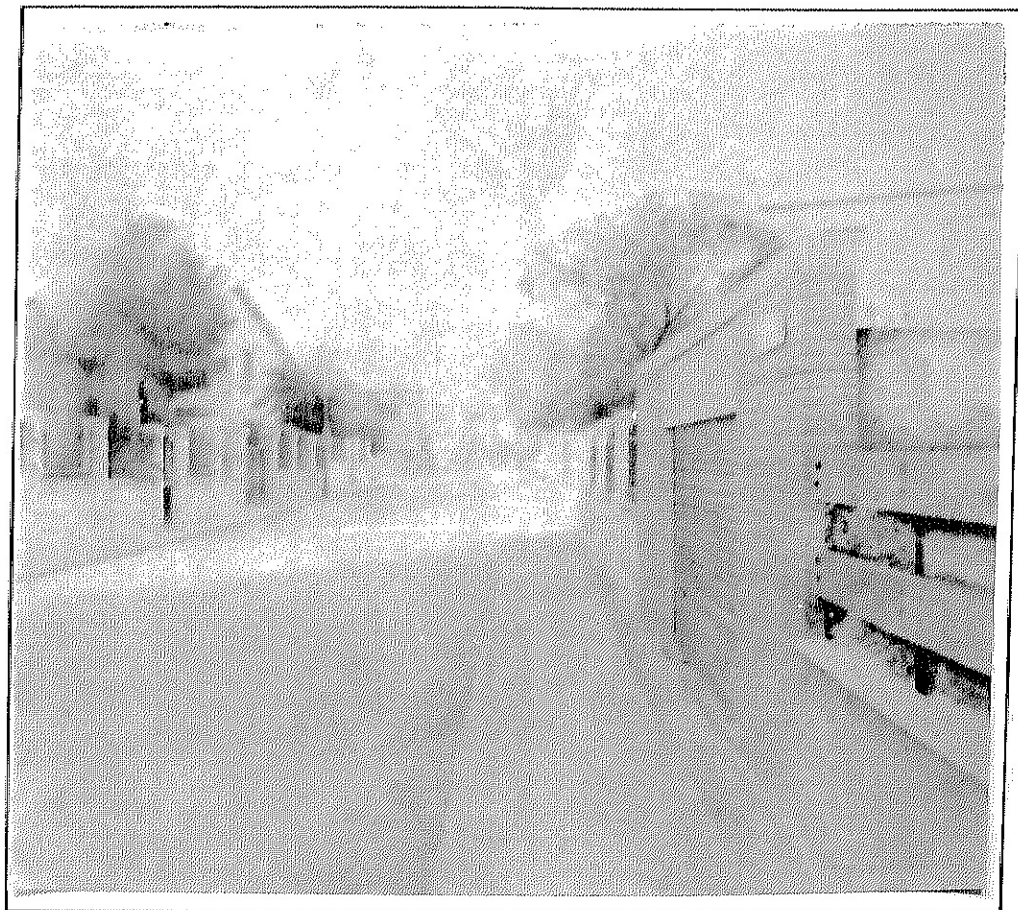
CV-Paisaje con Maribel y Franchesco, 72 x 78 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1976.



CVI- Calle con coche, 52 x 69 cms., Dibujo sobre papel,
Col. particular, Alemania, 1977.



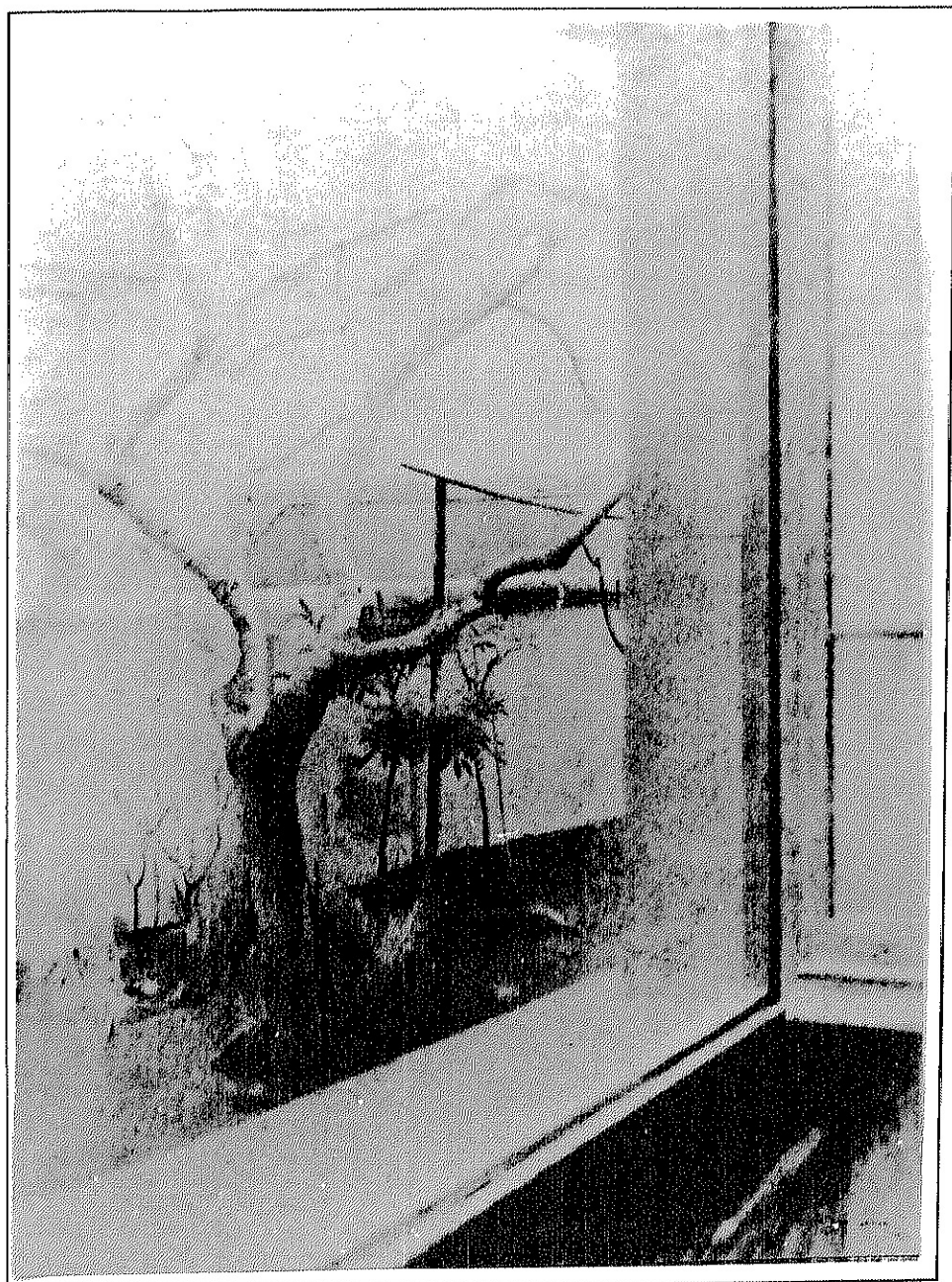
CVII- Interior, 96 x 73 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1977.



CVIII- Calle del Membrillo, 70 x 78 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1977.



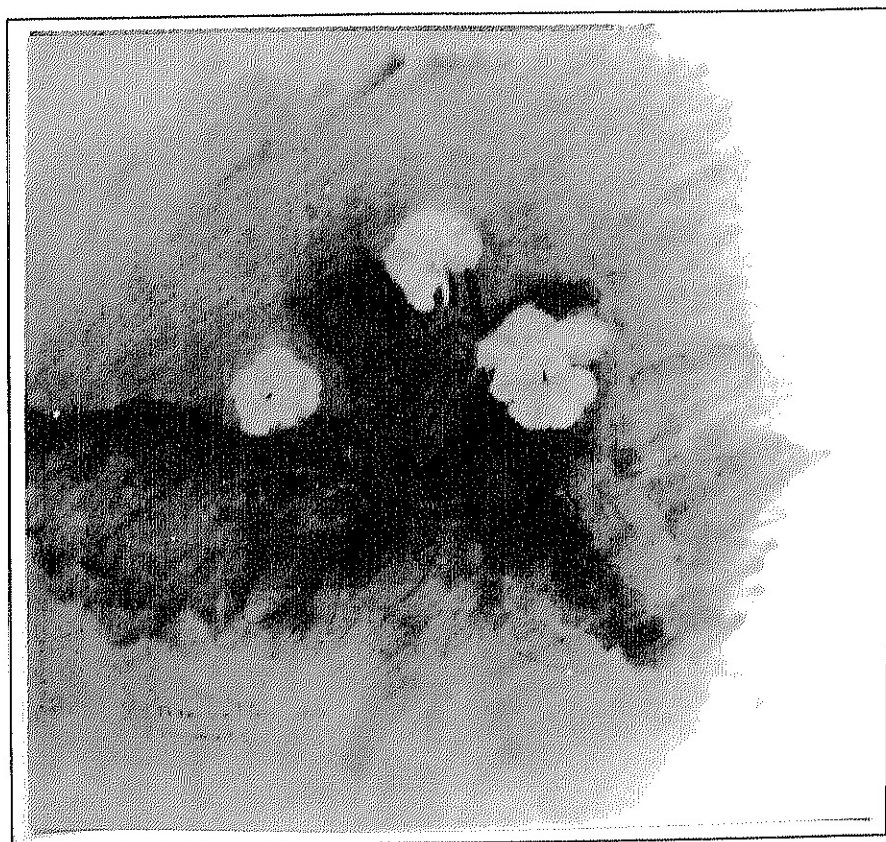
CIX- Calle de Poniente, 62 x 74,5 cms., Dibujo sobre papel,
Col. particular, Alemania, 1977.



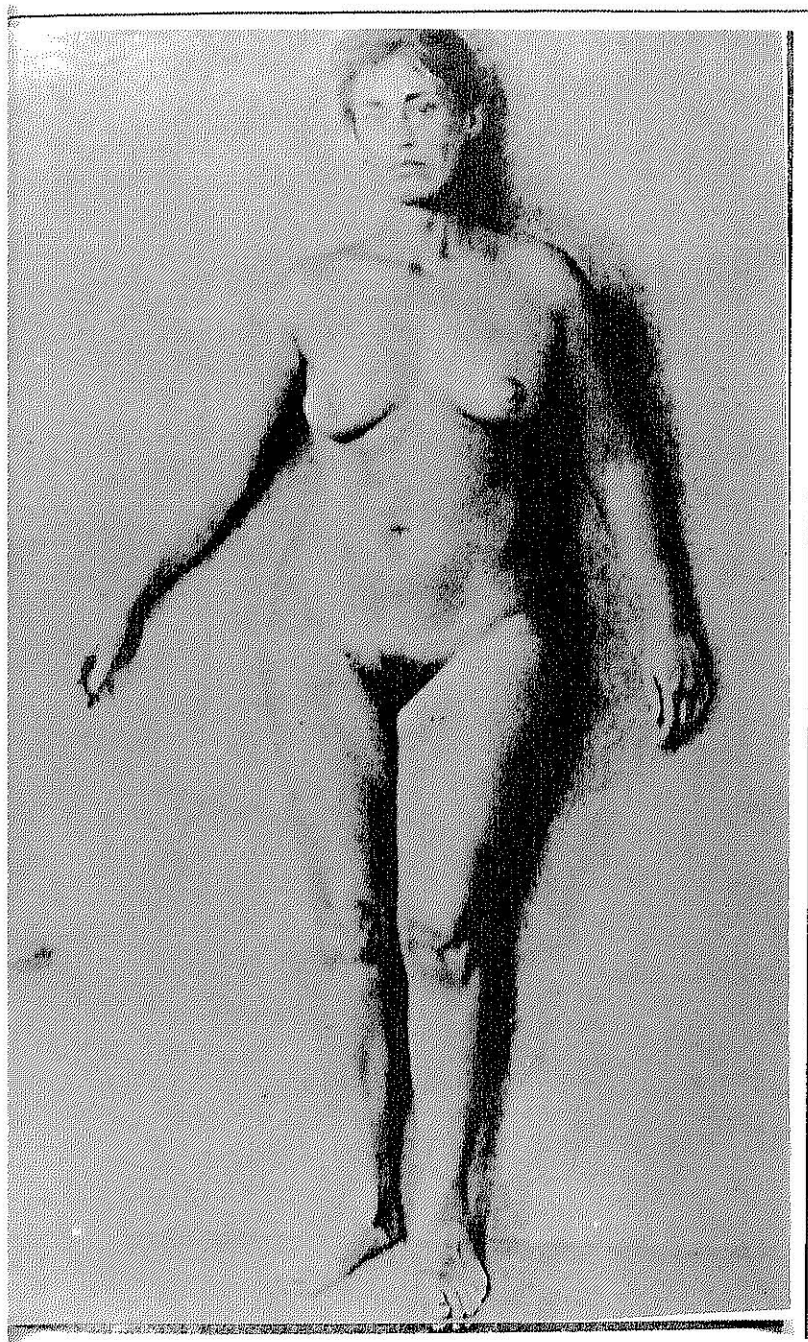
CX- Ventana del estudio, 87 x 73 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1977.



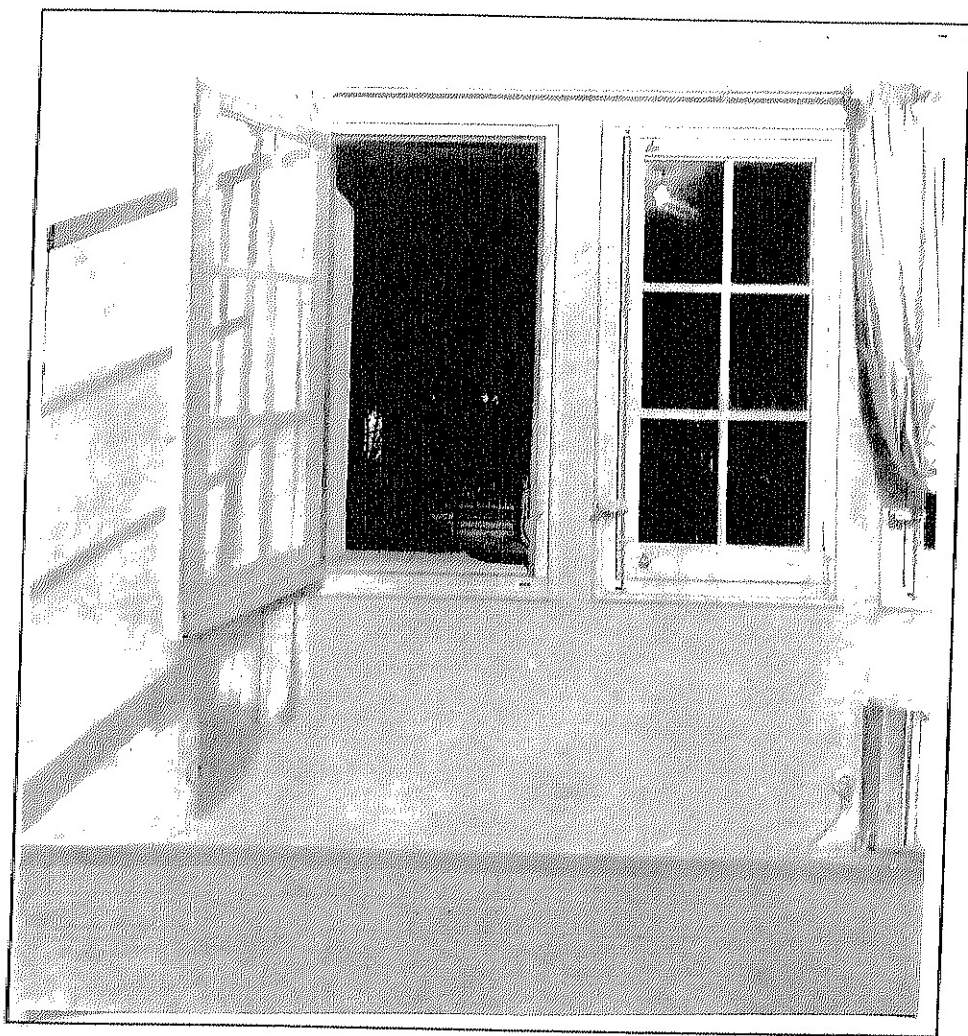
CXI- Clara Moneo, 55 x 47 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1977.



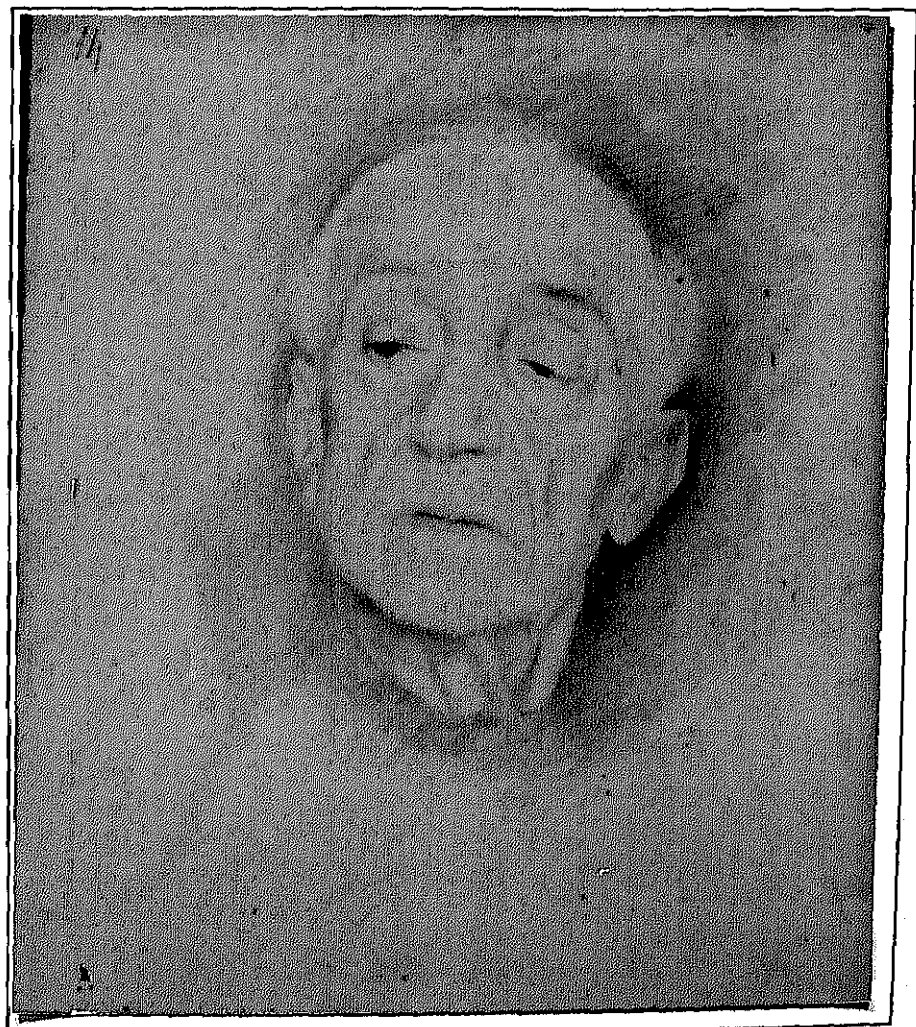
CXII- *Pensamientos*, 30,5 x 32 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1977.



CXIII- Desnudo,
169 x 100 cms.,
Dibujo sobre
papel, Col.
particular,
Alemania, 1977.



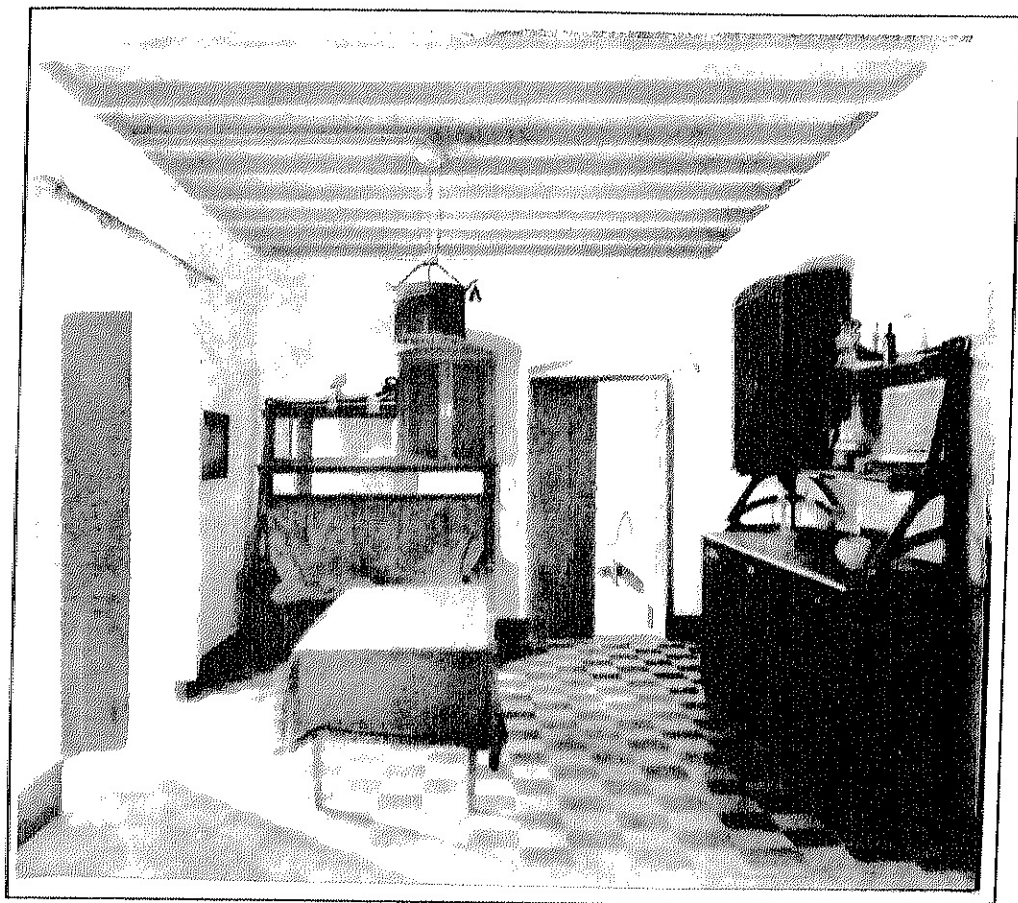
CXV- Nocturno en el estudio, 96 x 73 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1977.



CXVI- Isidoro Macabich, 37 x 32 cms., *Dibujo sobre papel,*
Col. del artista, Madrid, 1978.



CXVIII- Calle de la Yedra, 59,5 x 70 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1978.



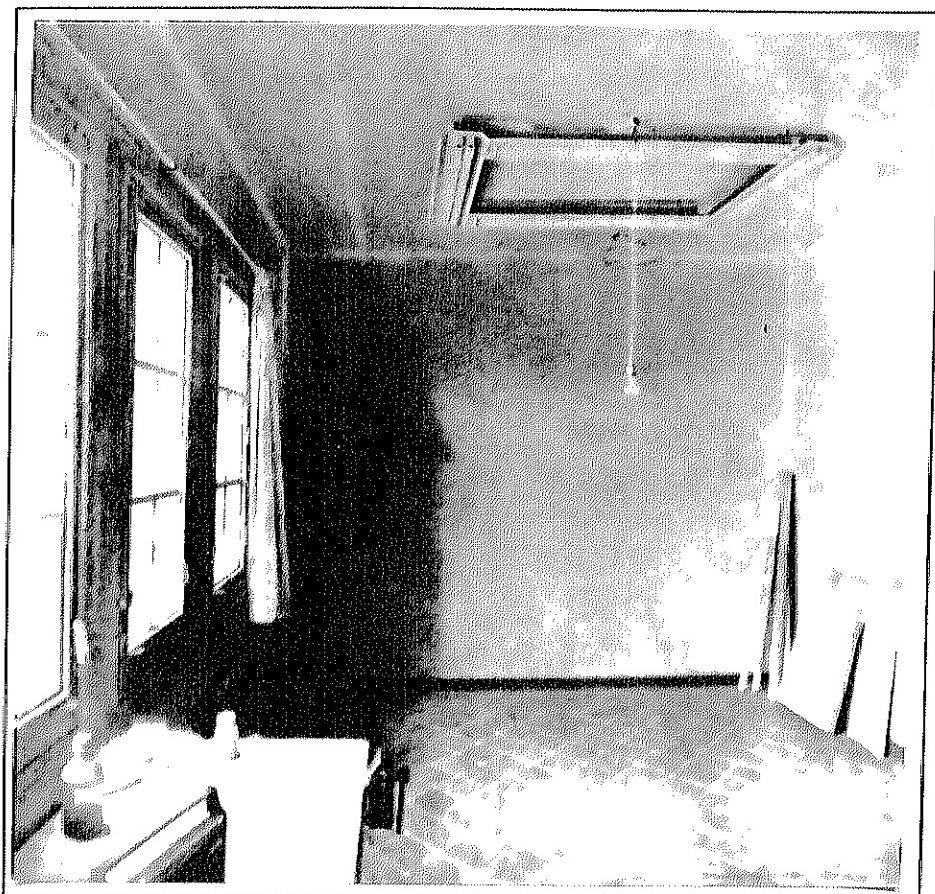
CXVIII- Comedor de Trujillo, 88 x 73 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1977/78.



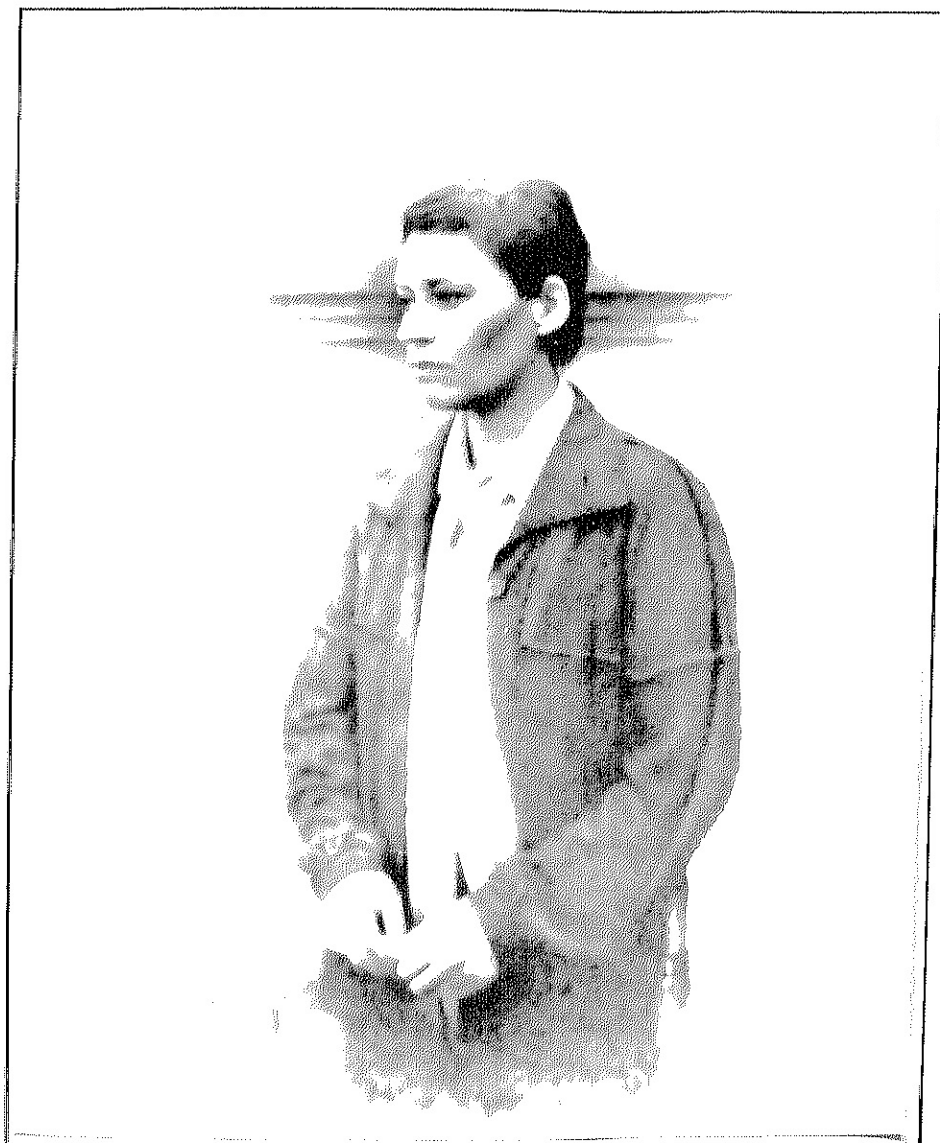
CXIX- Ventana del taller, 63,5 x 50 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1978.



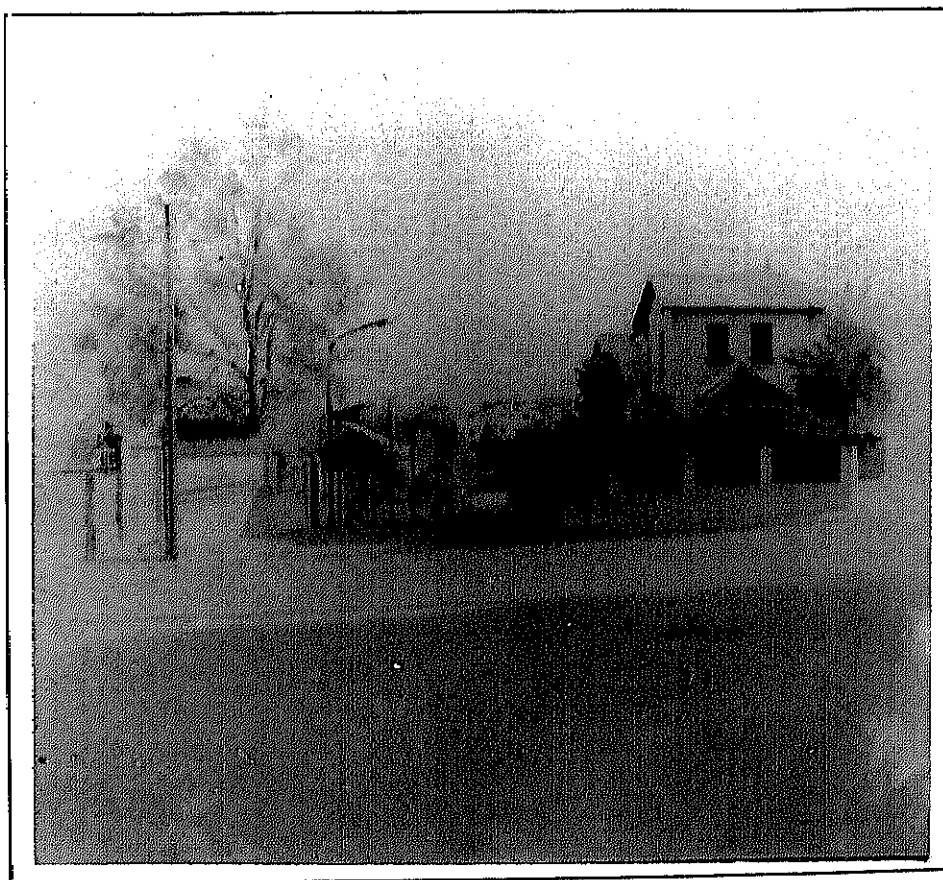
CXX- Interior de Trujillo, 71 x 63 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1978.



CXXI- Interior del estudio, 71 x 75,5 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1978.



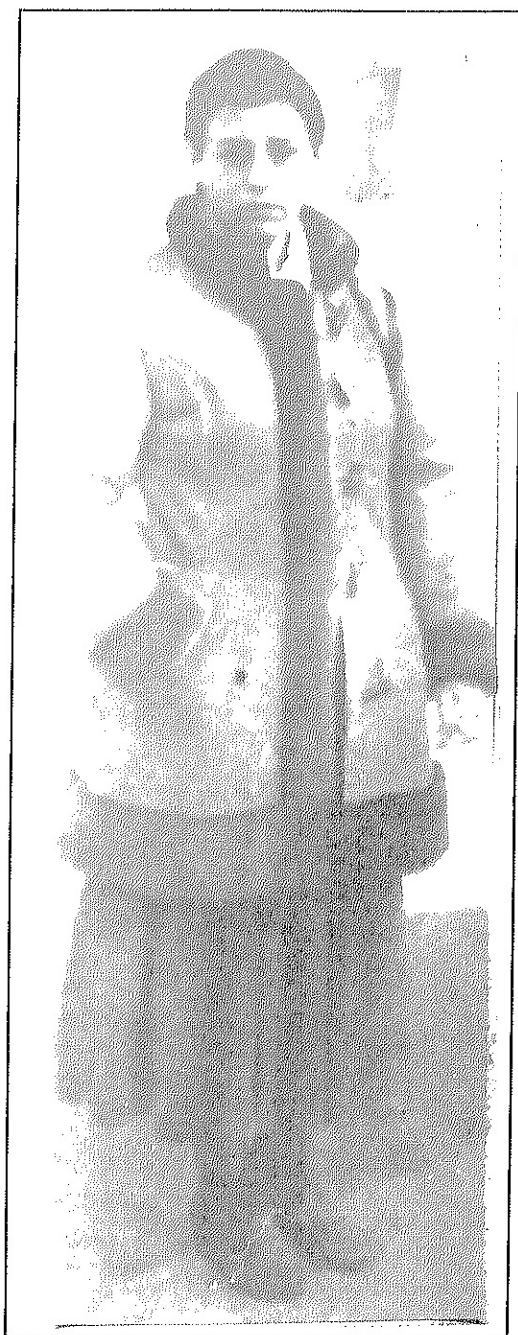
CXXII- Isabel Quintanilla, 95 x 73 cms., *Dibujo papel*, Col. particular, Alemania, 1978.



CXXIII- Calle de Poniente, 69 x 73,5 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1979.



CXXIV- Clara Moneo, 54,5 x 52 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1979.



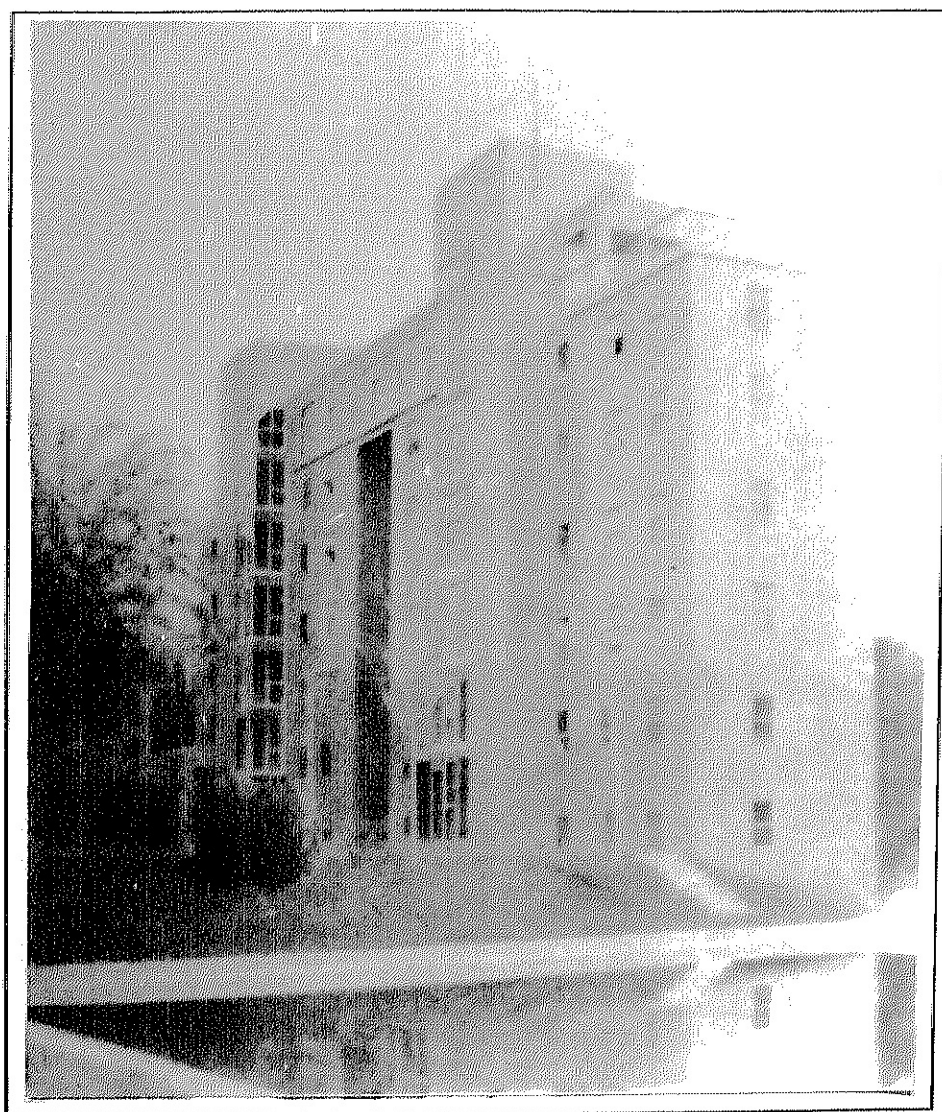
CXXV- Isabel Quintanilla, 180 x 90 cms., *Dibujo sobre papel*, (desaparecido), 1980.



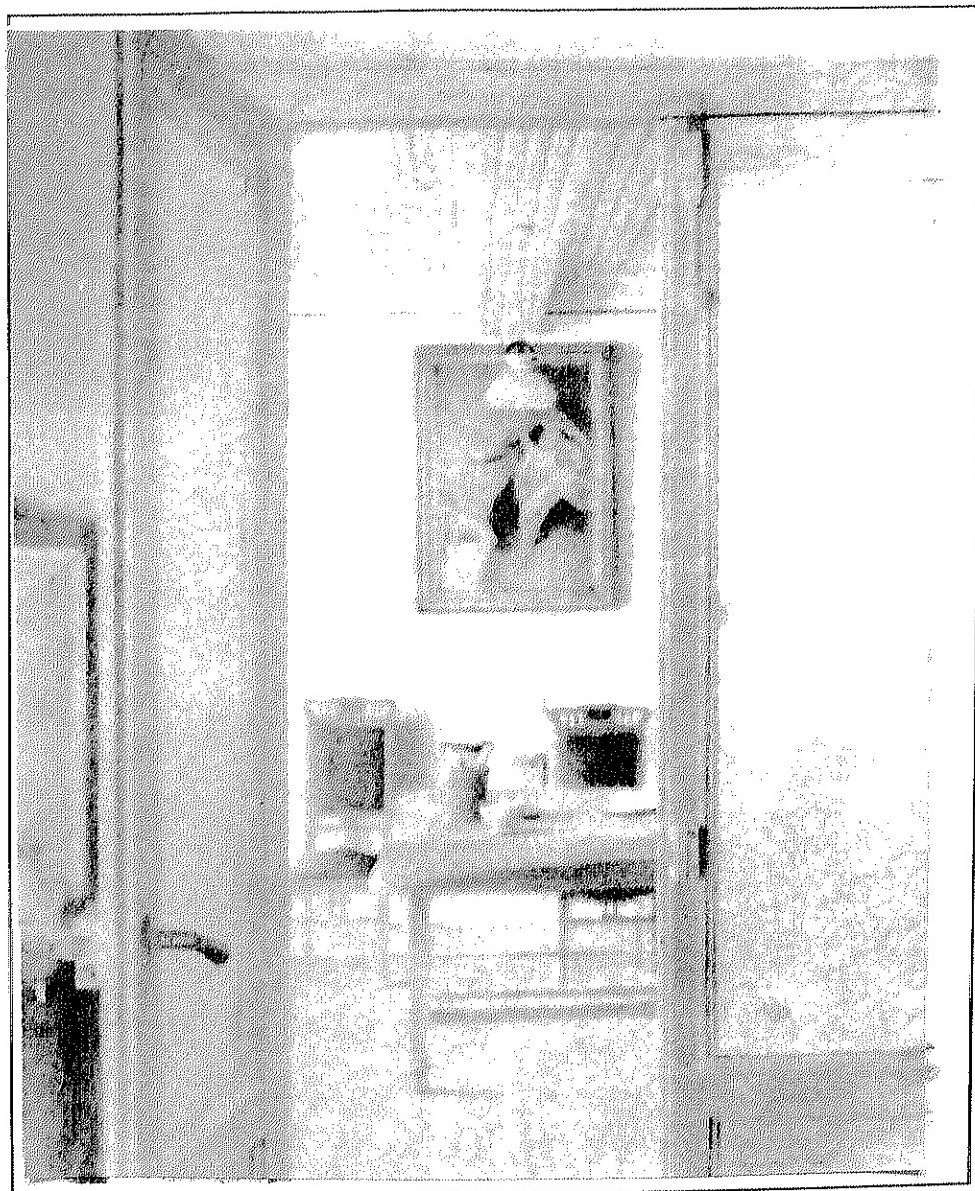
CXXVI- Trujillo, 84 x 72 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1979/80.



CXXVII- Iris, 44 x 40 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1980.



CXXVIII- Portada de la revista del Colegio de Arquitectos nº233, 20 x 17 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1981.



CXXIX- Buen, 53 x 40 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1981.



CXXX- Blanca Jiménez-Millas Gandarias, 52 x 37 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. F^a Jiménez-Millas Gandarias, Madrid, 1982.



CXXXI- Franchesco, 100 x 70 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1982.



CXXXII- El Beso, 48 x 47,5 cms., *Litografía 28/50*, Col. F^a
Jiménez-Millas Gandarias, Madrid, 1982.



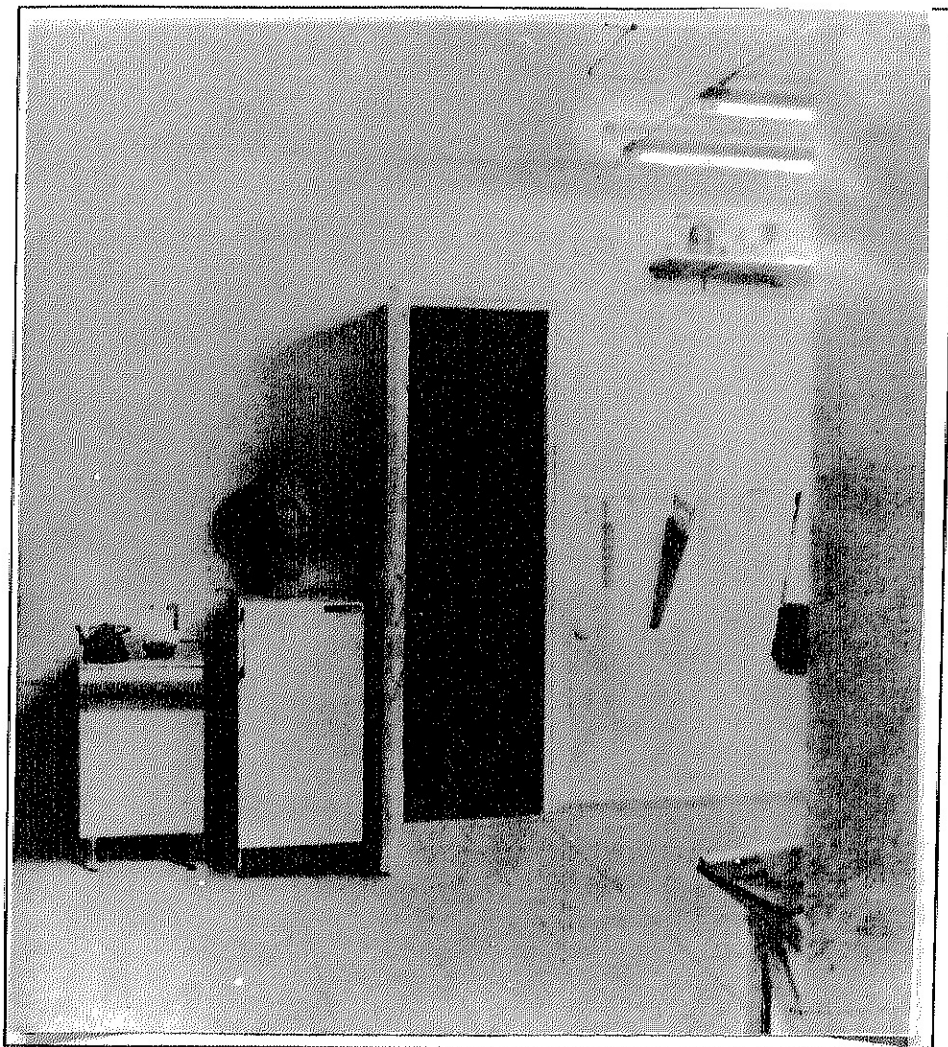
CXXXIII- El Beso, 48 x 49 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1982.



CXXXIV- *Telefoneando*, 52 x 52 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1982.



CXXXV- Niña medalla Psicoanálisis, 21 x 24 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1983.



CXXXVI- Estudio, 59 x 52 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1983.

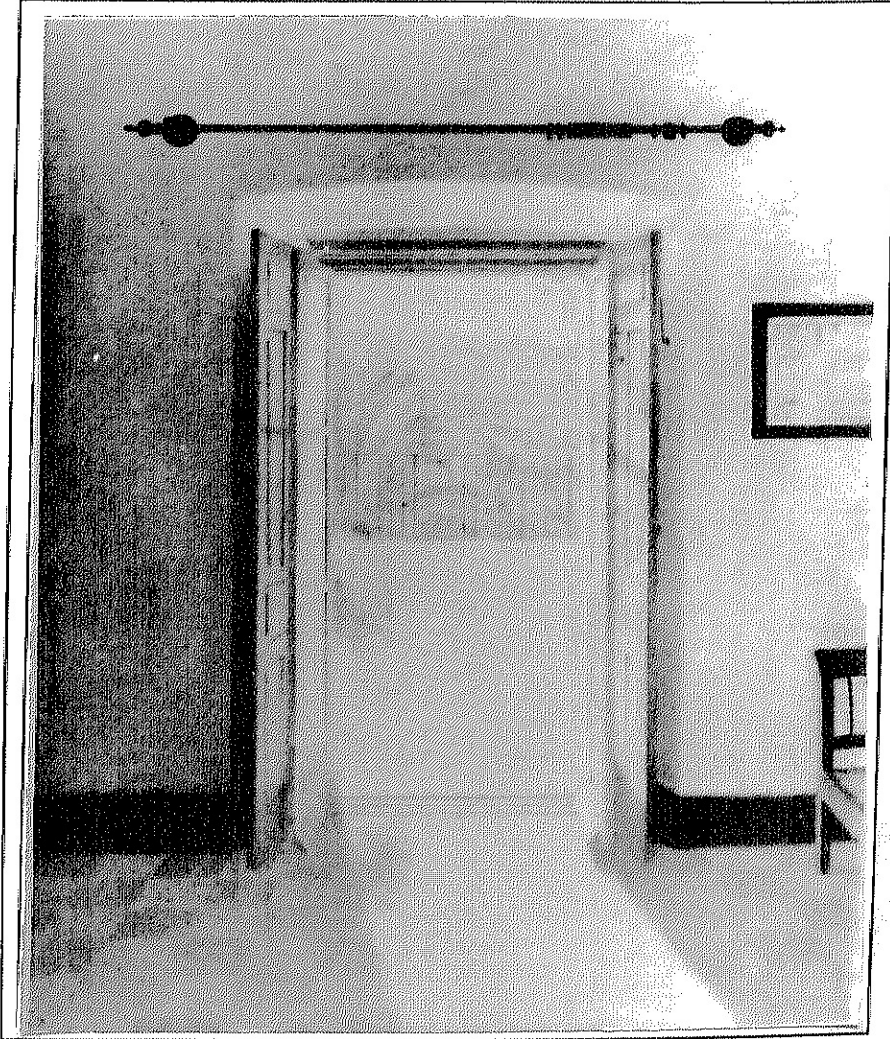




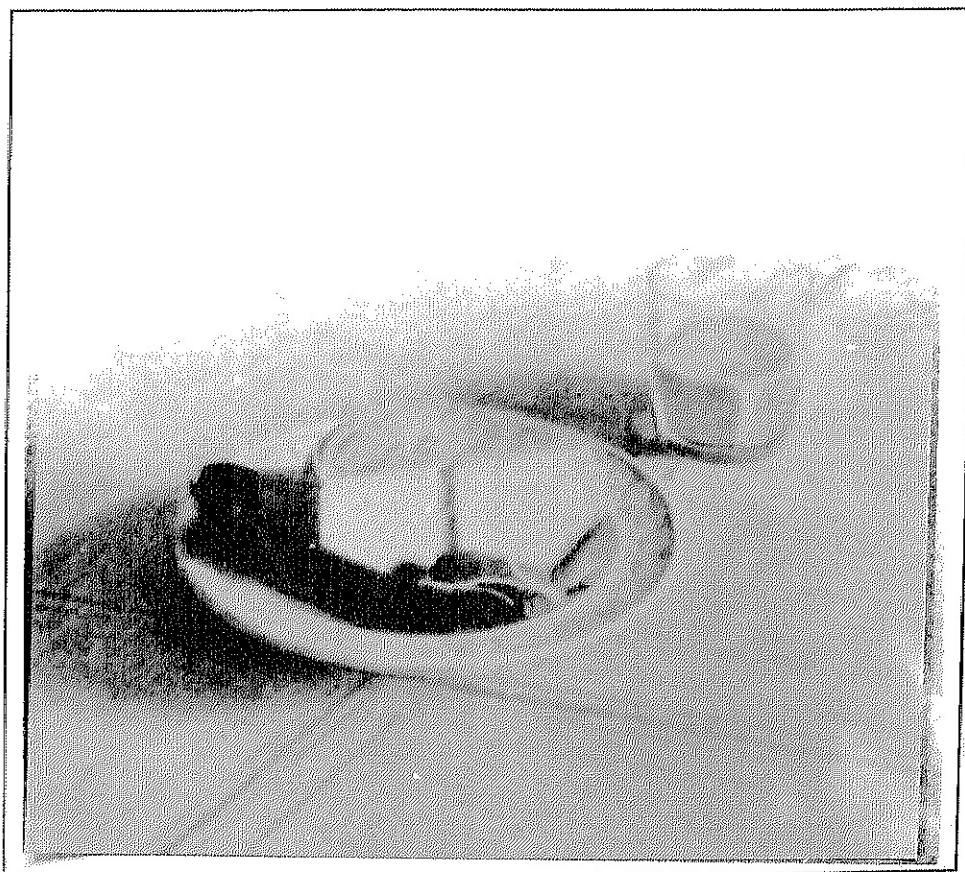
CXXXVIII- La puerta del estudio, 41 x 34 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1984.



CXXXIX- Calle de Almagro, 41 x 54 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1984.



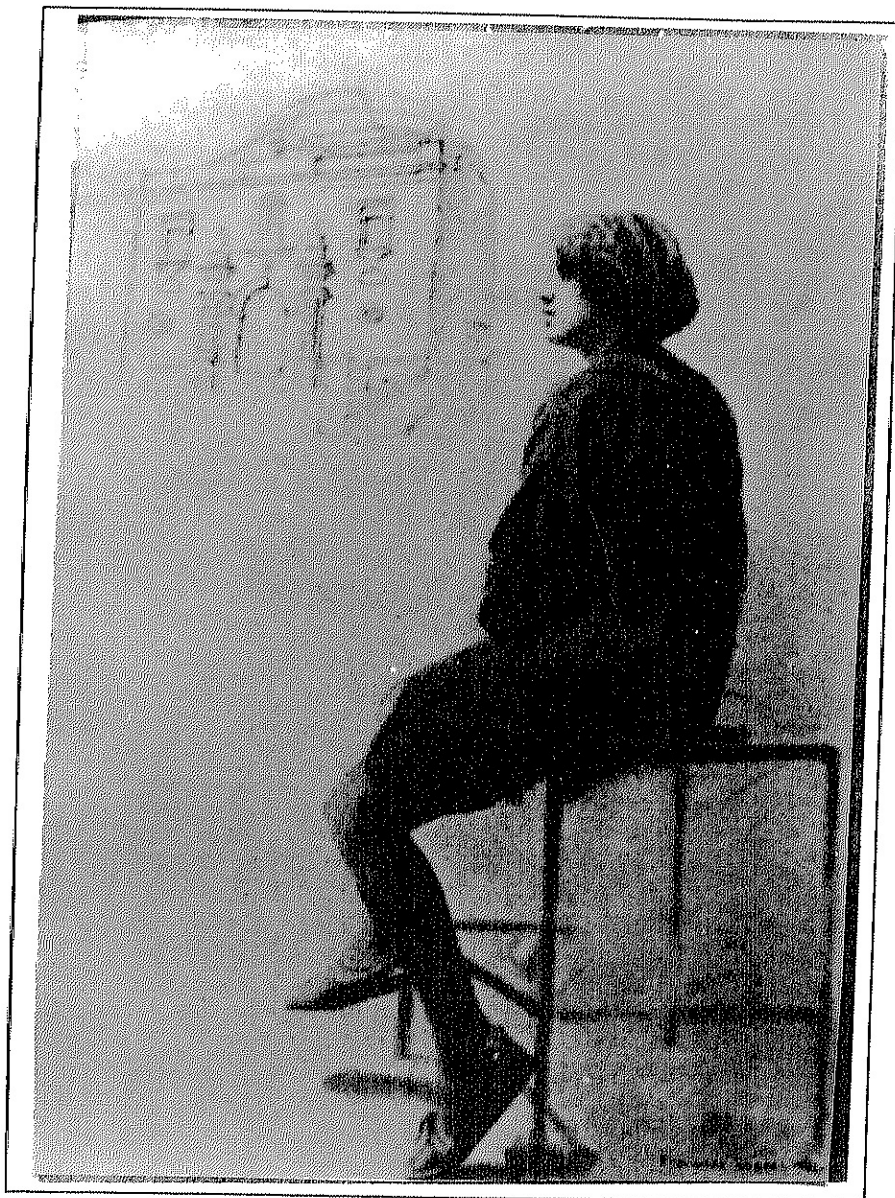
CXL- El Balcón, 71 x 57,8 cms., *Dibujo sobre papel,*
particular, Alemania, 1984.



CXLI- Bodegón con queso, 32 x 35,5 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1984.



CXLII- Blanca Gandarias y Teresa Jiménez Millas, 75,5 x 67 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. Jiménez-Millas Gandarias, 1986.



CXLIII- Portada Revista Colegio de arquitectos de Madrid n° 263, 21 x 16 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986.

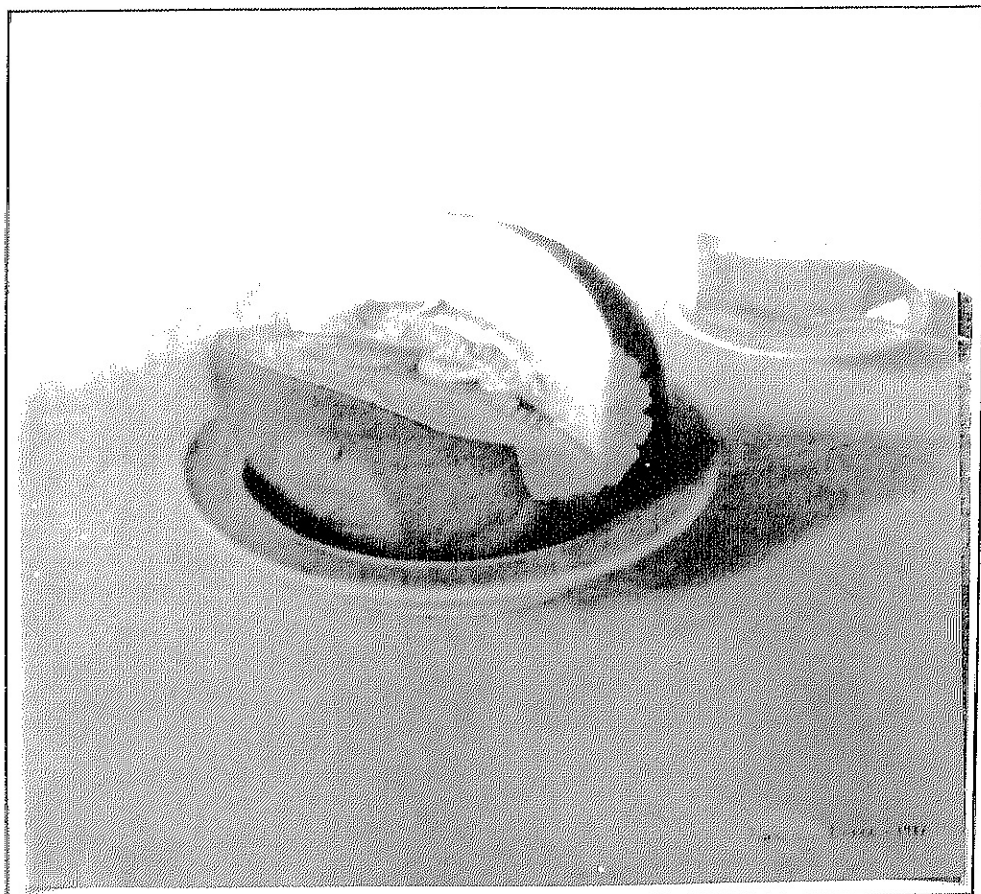




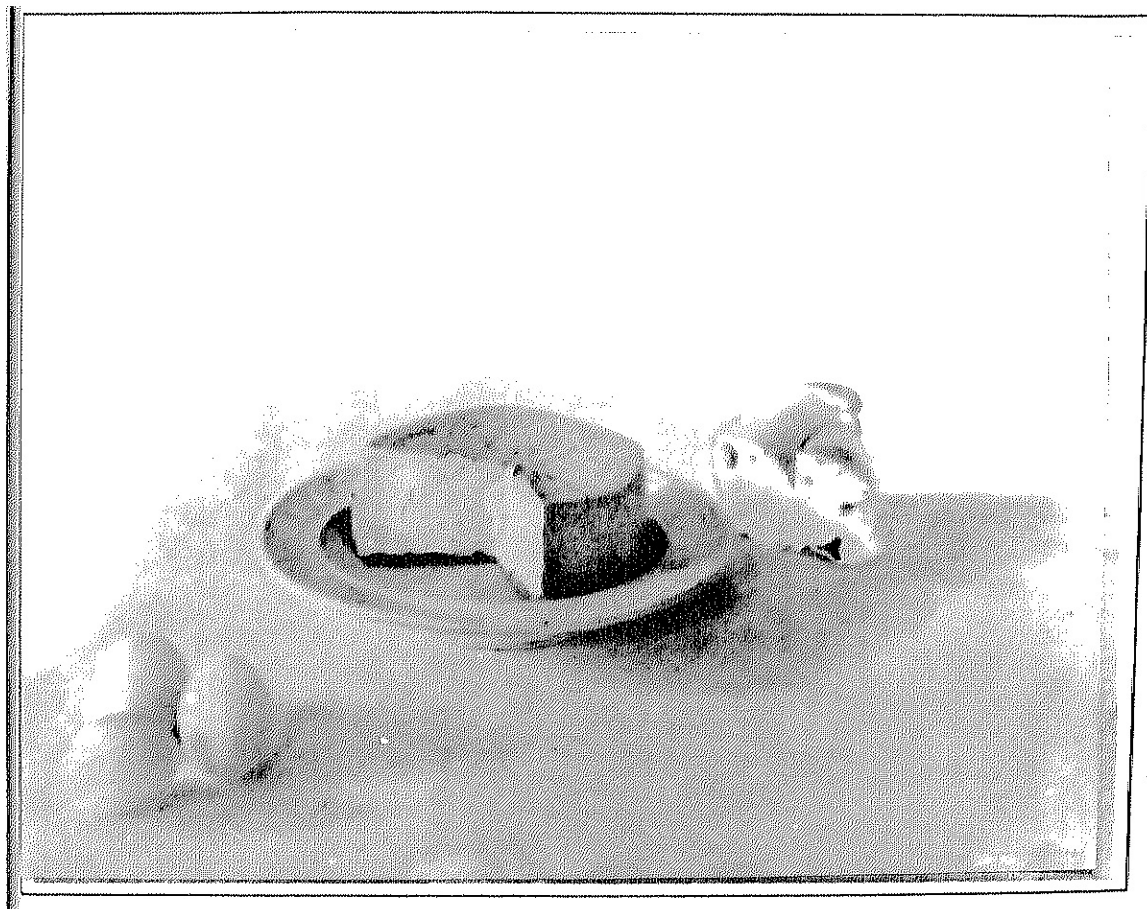
CXLIV- Ana I, 45,5 x 37,8 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1987.



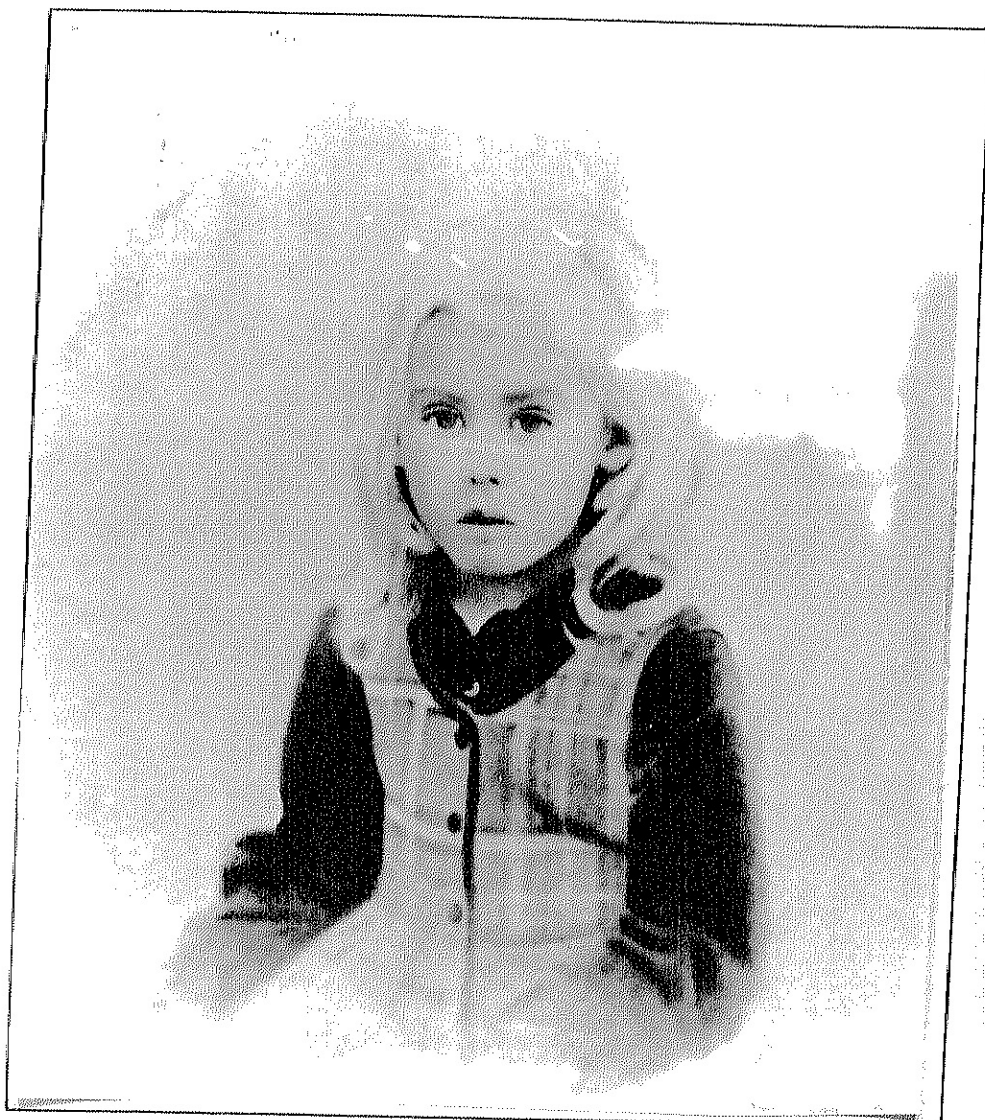
CXLV- Ana II, 41,5 x 35 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1987.



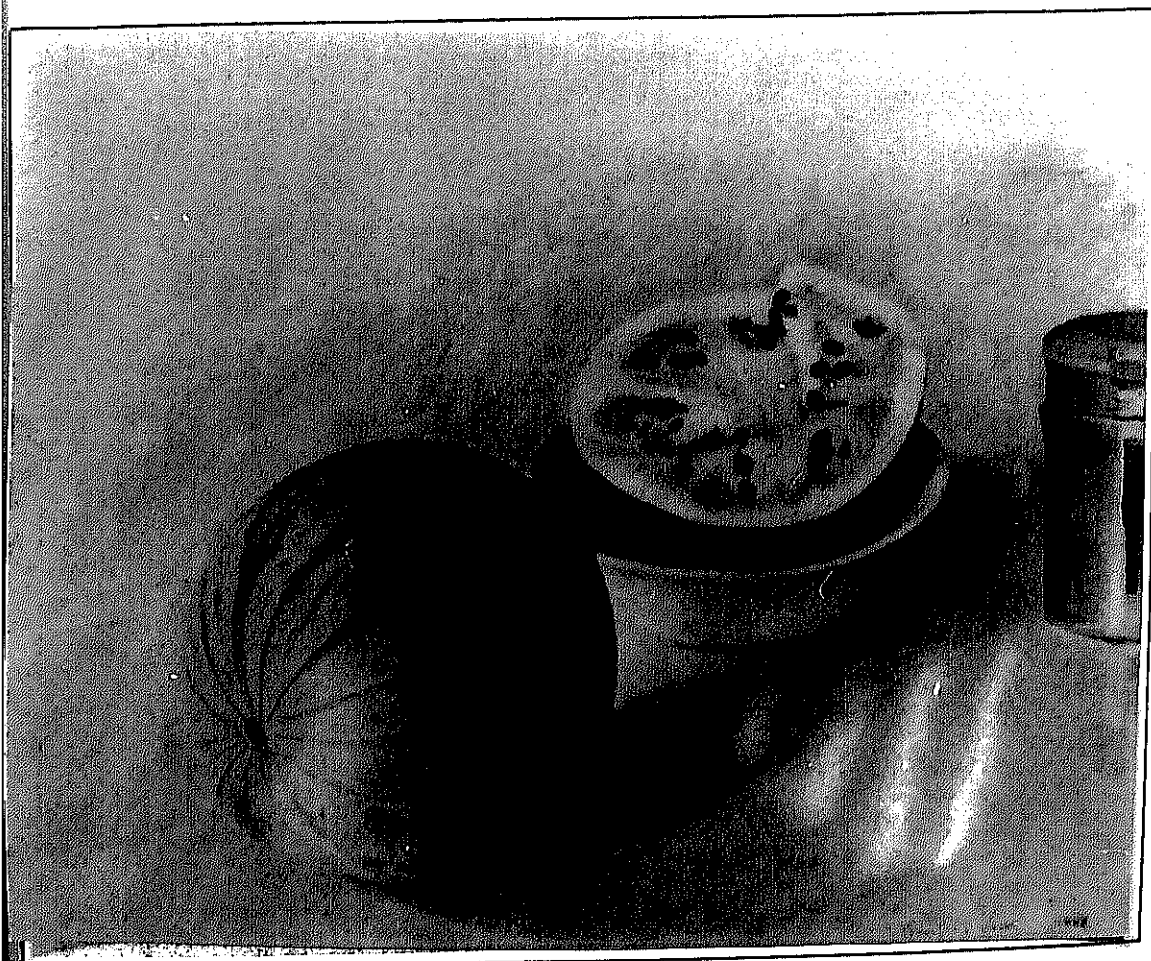
CXLVI- Bodegón con melón, 33,5 x 38,2 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1987.



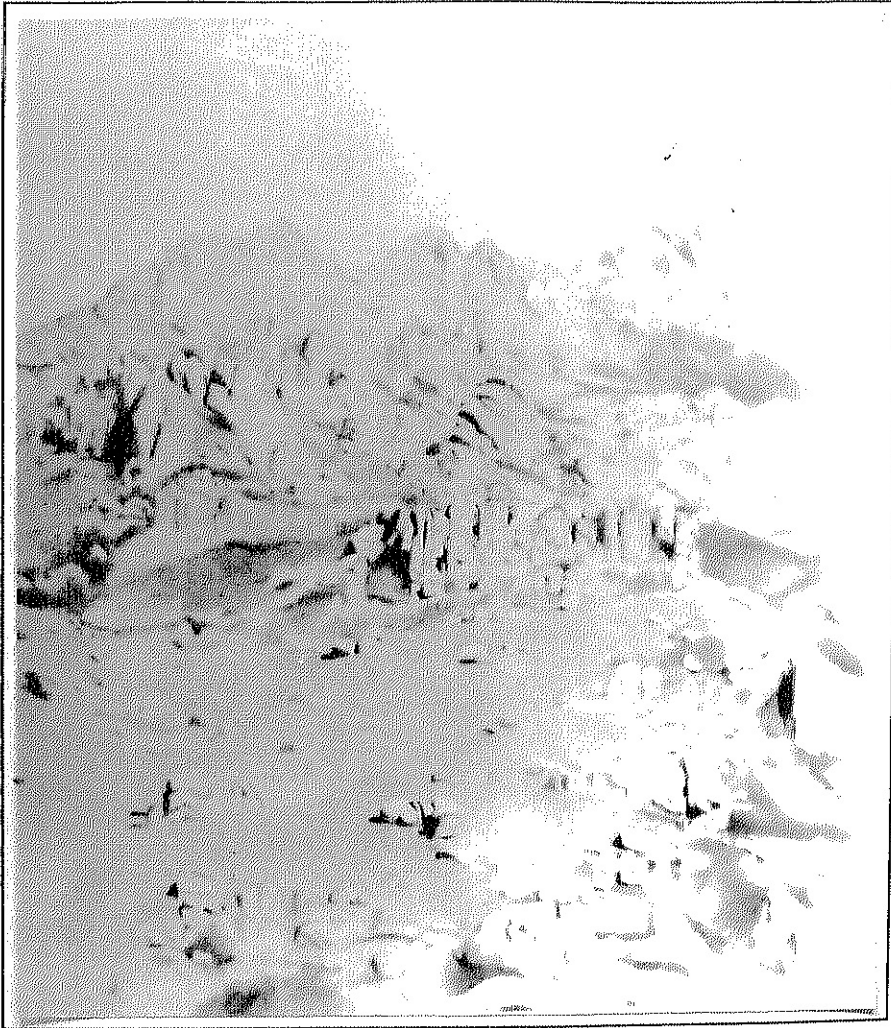
CXLVII- Bodegón con queso y huevos, 36,5 x 48,7 cms.,
Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1987.



CXLVIII- *La Niña*, 45,5 x 37 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. Javier Folgeras, Madrid, 1988.



CXLIX- Bodegón con sandías, 32,5 x 42,5 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1988.



CL- La Pedriza, 67 x 56 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1988.



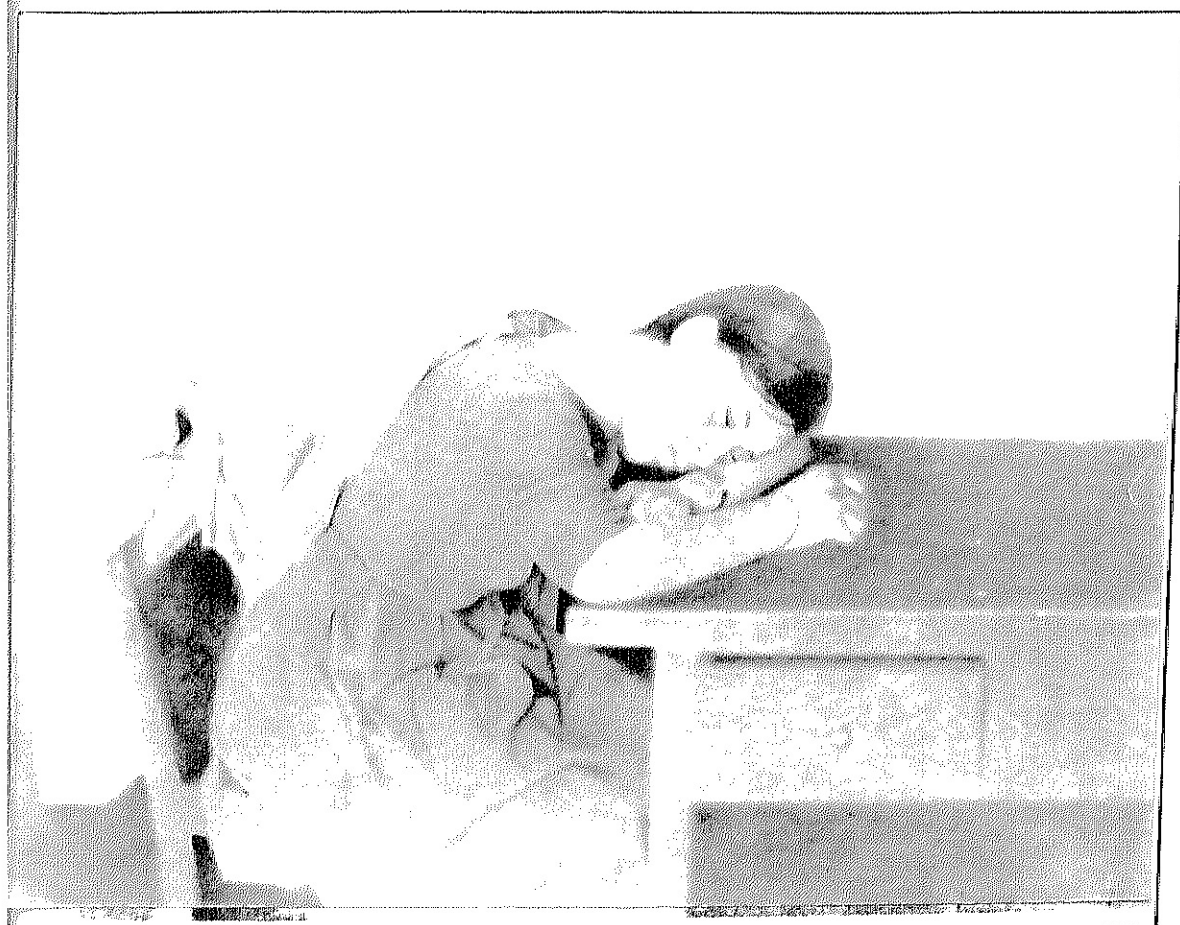
CLI- Interior de Trujillo, 65 x 50 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1988.



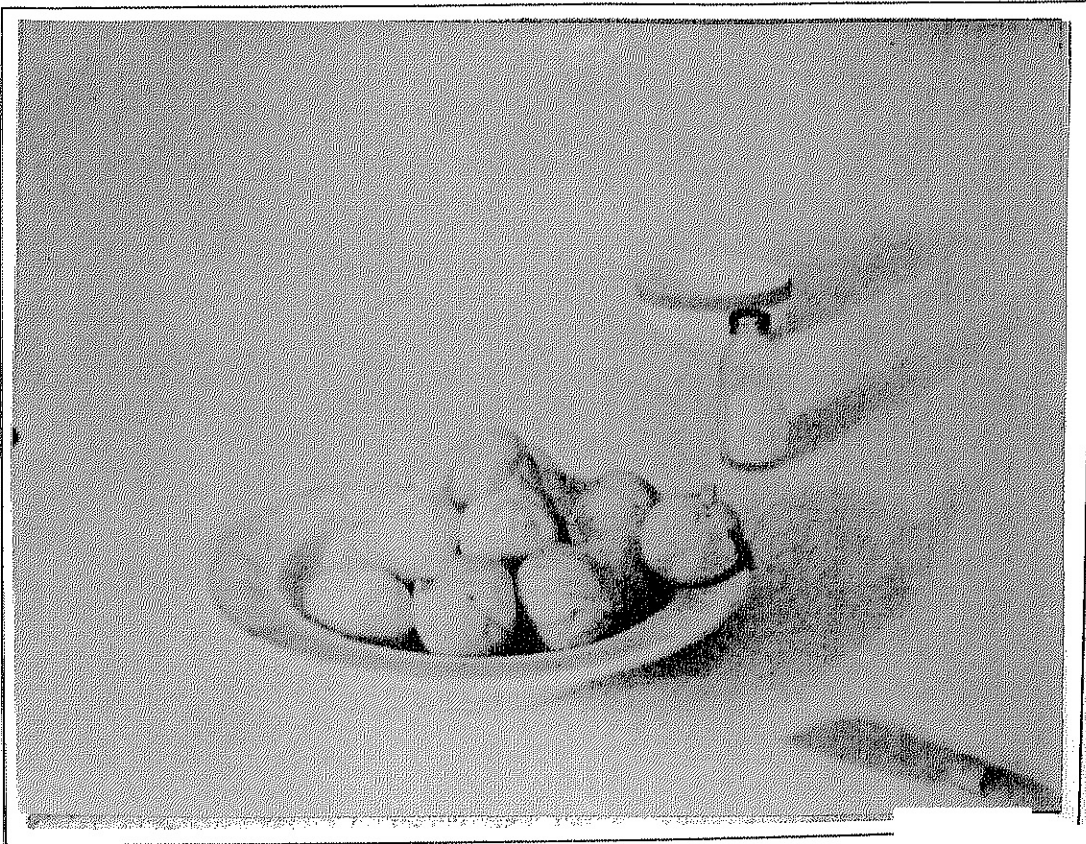
CLII- Calle Magdalena, 45,5 x 52,5 cms., Dibujo sobre papel, Col. particular, Alemania, 1989.



CLIII- Isabel Quintanilla, 64 x 51 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1990.



CLIV- Isabel dormida, 35 x 45,5 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. particular, Alemania, 1990.



CLV- Plato de higos y salero, 40,5 x 33 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1990.



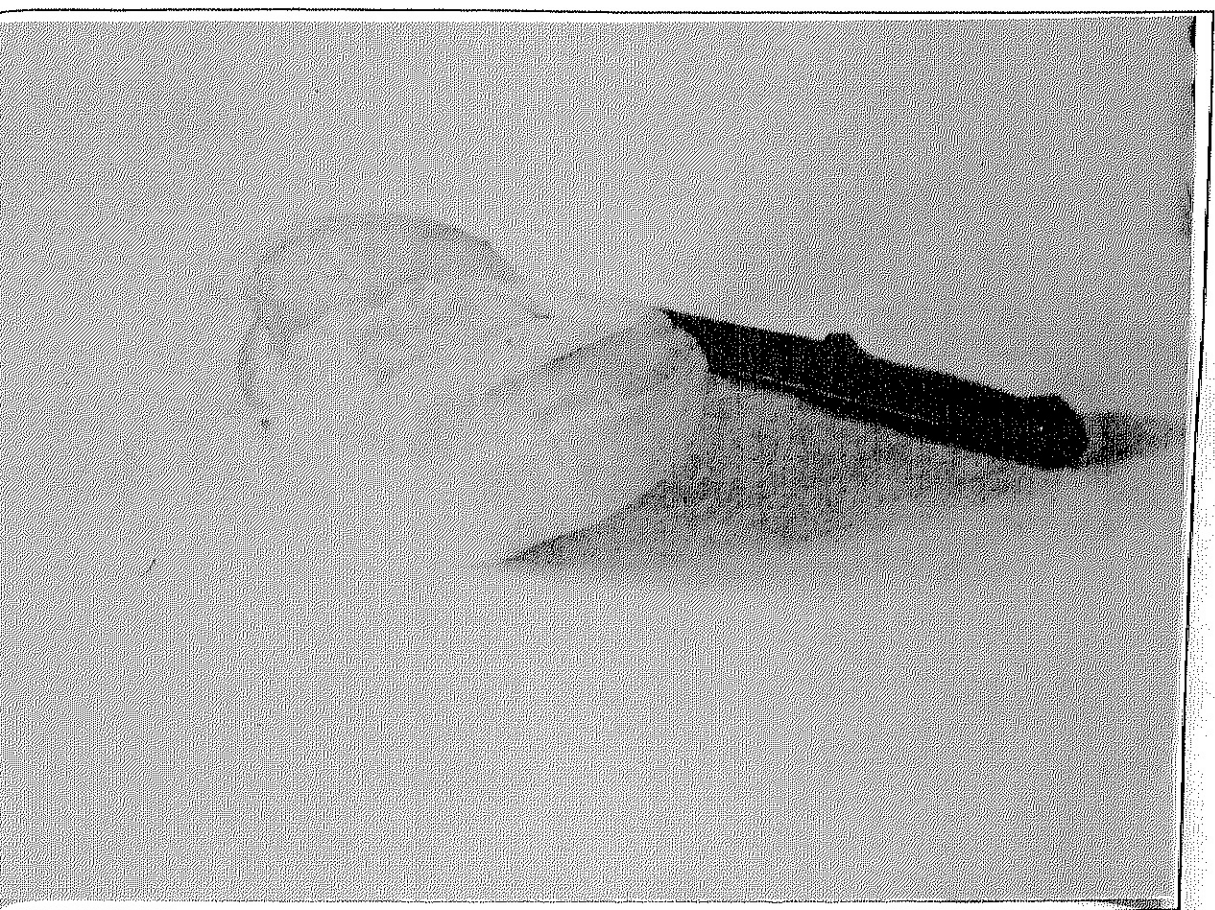
CLVI- Barrio de Madrid, 60 x 72,8 cms., *Dibujo sobre*
Col. particular, Alemania, 1990.



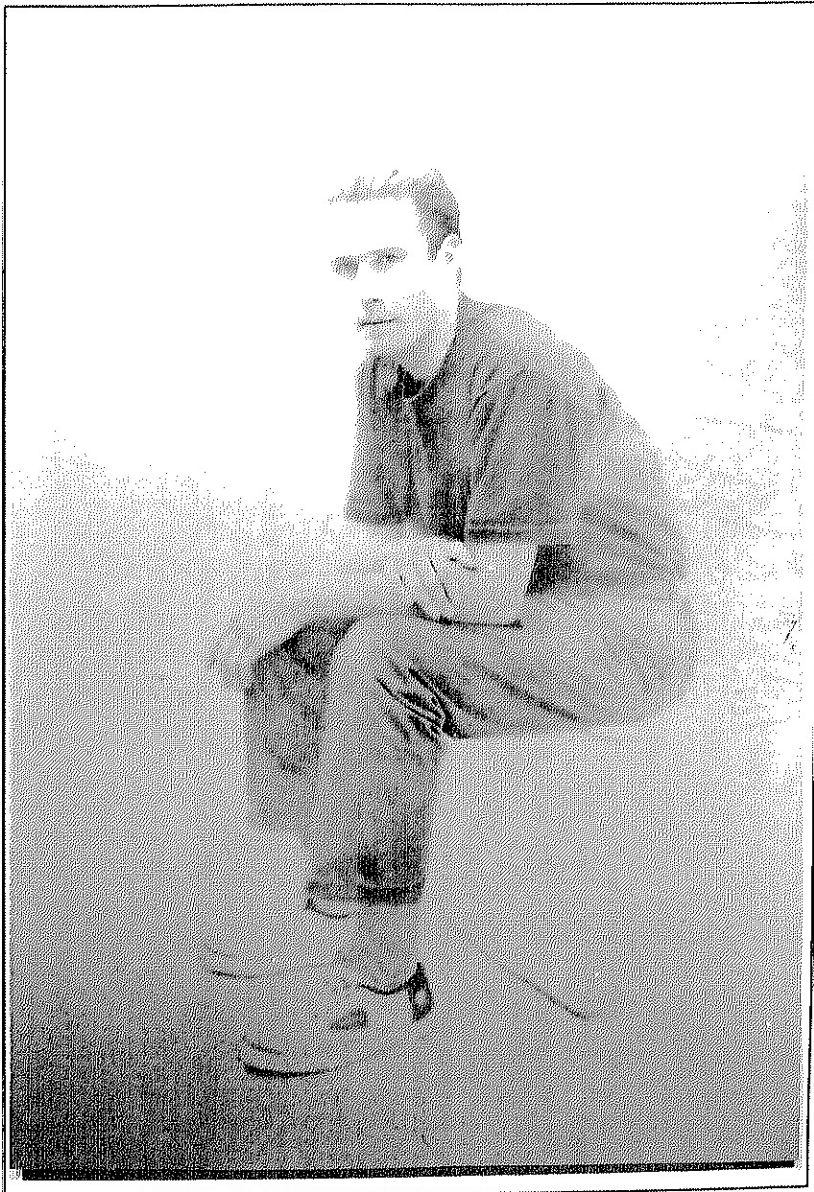
CLVII- La niña de la silla, 200 x 140 cms., *Grafito sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1990.



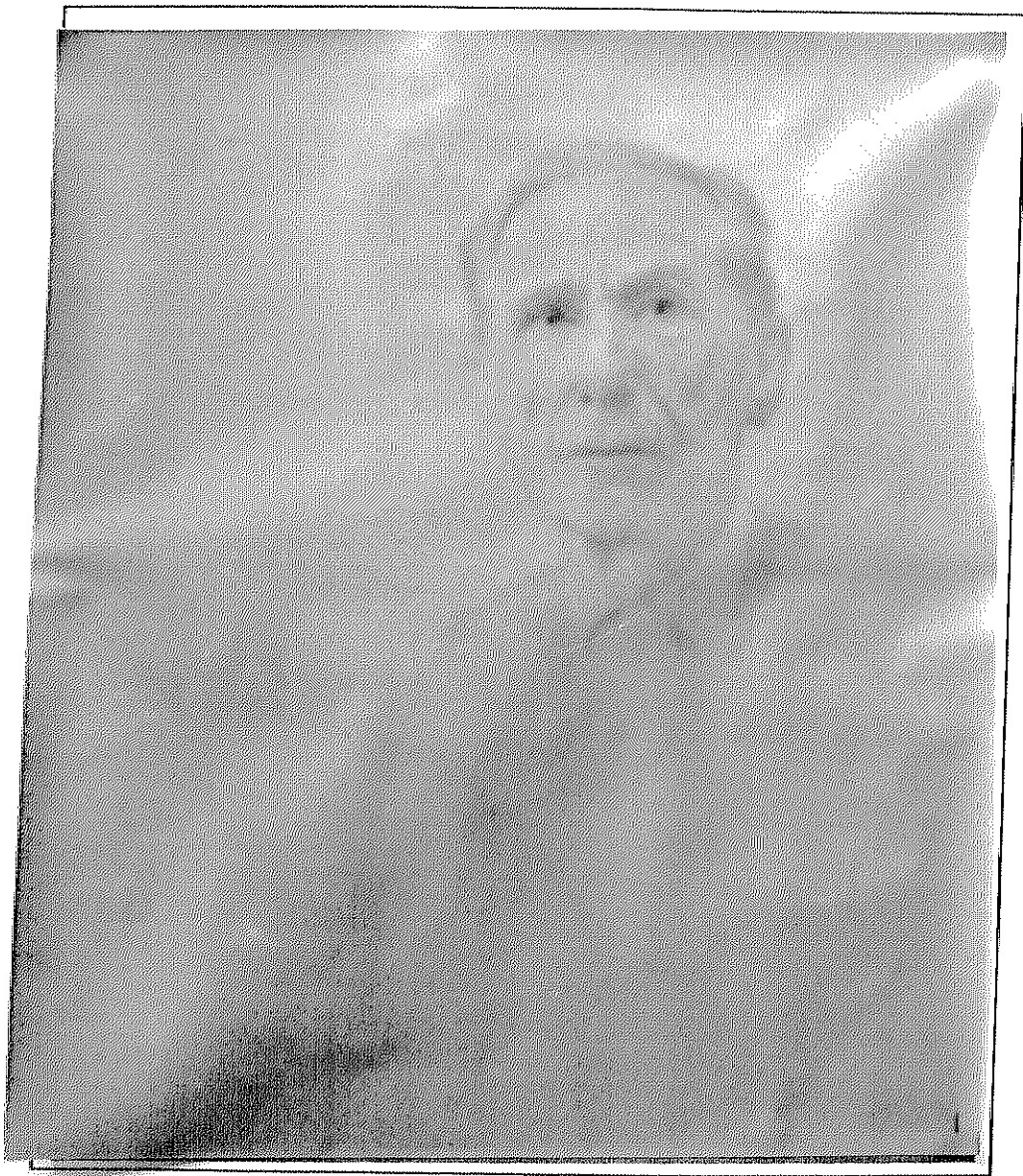
CLVIII- Isabel Quintanilla, 62 x 68 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1991.



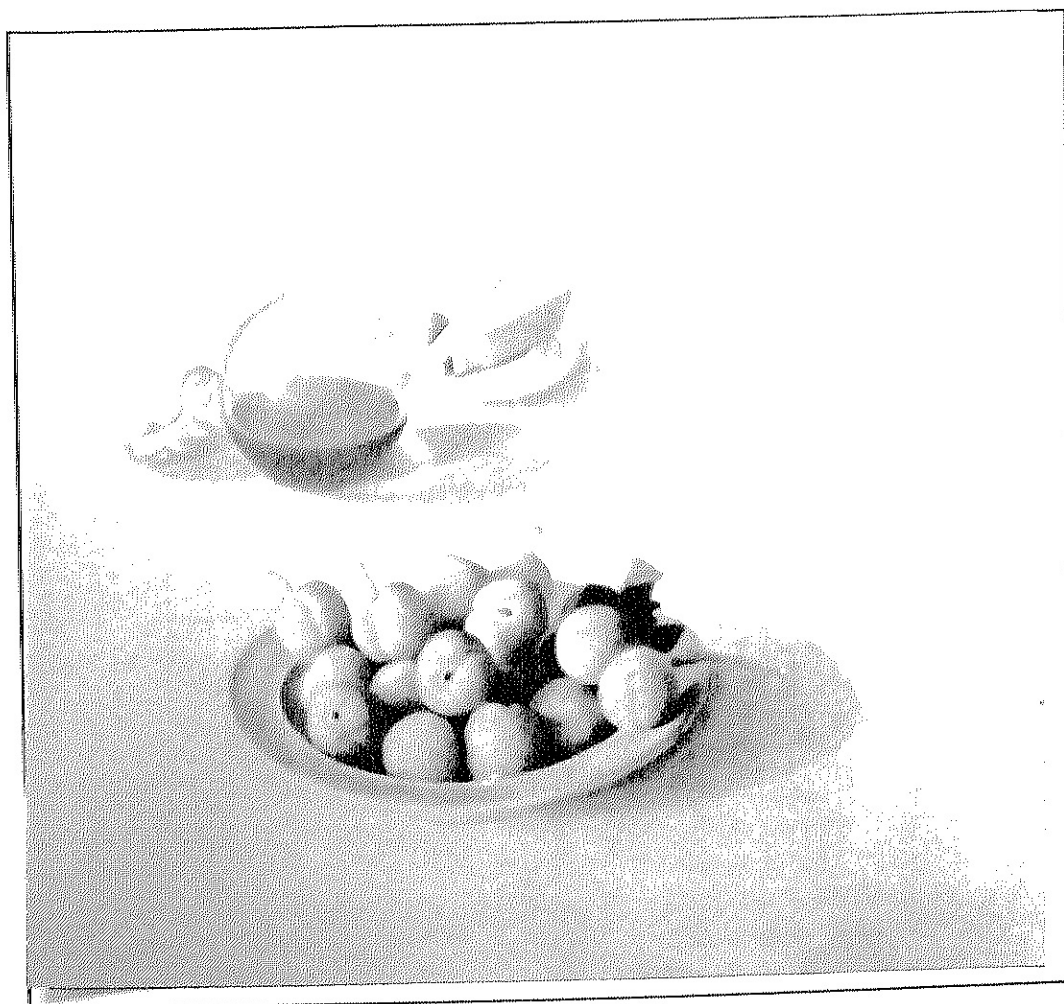
CLIX- Cuchillo y pan, 41,5 x 31 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. del artista, Madrid, 1991.



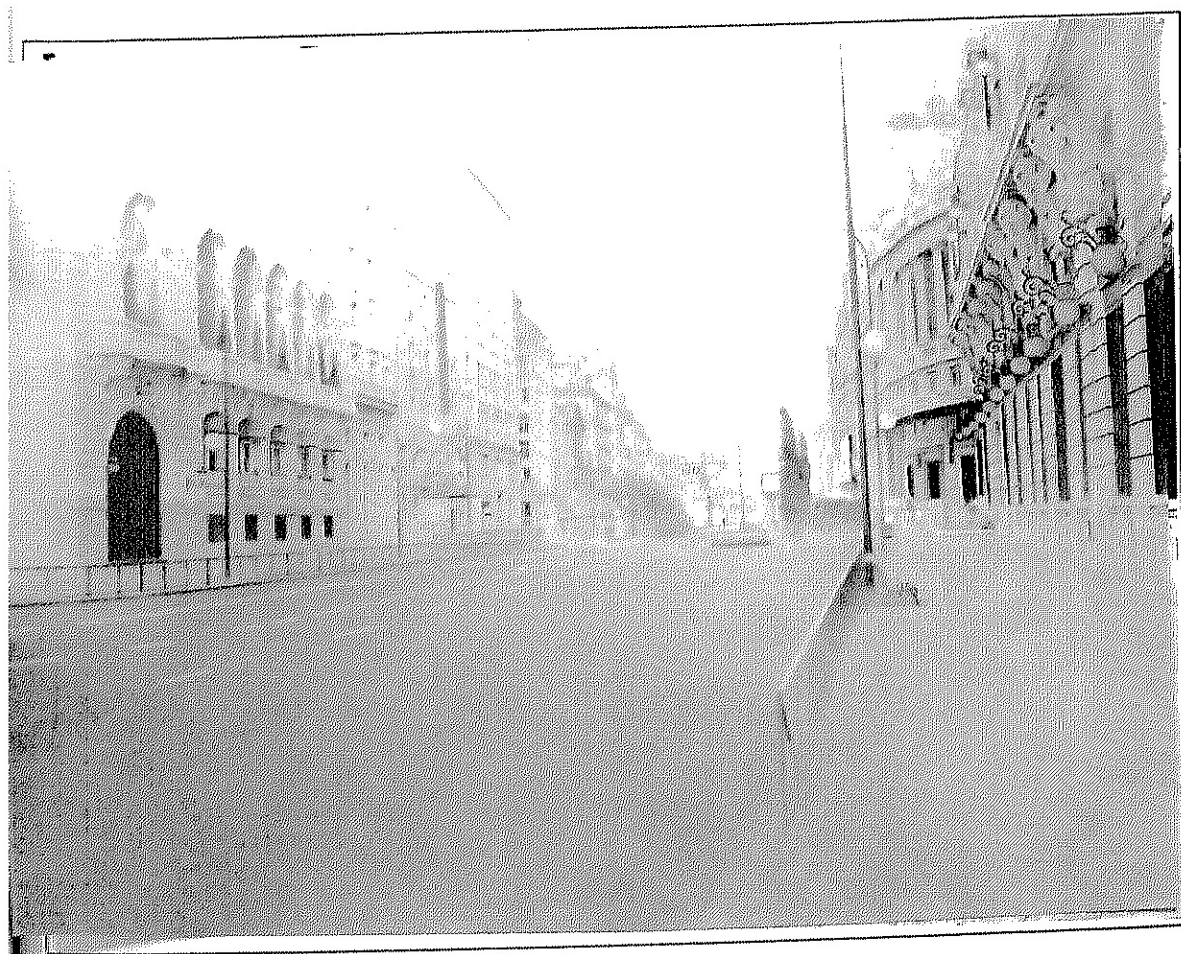
CLX- Franchesco, 130 x 93 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1992.



CLXI- Pompeu y Fabra, 66 x 55 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. del artista, Madrid, 1992.



CLXII- Bodegón de ciruelas, 39,8 x 44,2 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. particular, Alemania, 1992.



CLXIII- Calle Alcalá, 73 x 91 cms., *Dibujo sobre papel,*
Col. del artista, Madrid, 1993.

El se refiere a la aplicación de "una perspectiva de la forma" aplicada a sus bajorrelieves, y es característica su escala mínima de alturas en el desarrollo de los mismos.

Uno de los problemas que se plantean a la hora de acometer la realización de un relieve es la solución plástica que, así como en la pintura y en el dibujo se resuelve mediante el color o el tono, F.L.H. lo hace mediante la incidencia de la luz en los volúmenes que contienen los mismos.

"El bajorrelieve es un mundo que me fascina, es como un hechizo, se trata de conseguir una sensación de realidad. El material es uniforme, no tiene color para representar un paisaje. Se ha de realizar una figura de manera que aparezca corpórea sin serlo, teniendo en cuenta que tampoco se trata de un dibujo. Es algo situado entre el dibujo, la pintura y la escultura y que está ahí, flotando en un terreno muy atractivo y muy misterioso. Me interesa mucho el acabado de la superficie y, efectivamente, difumino los límites. No los preciso mucho porque lo bonito del bajorrelieve es que la luz que recibe, que es lo que verdaderamente crea el ambiente, resbale sobre él. Ahora bien, si recortas los contornos, esta luz de la que hablamos, no sólo no los enriquece sino que puede estropearlos. El relieve necesita una luz muy especial". (1).

Para recalcar lo anteriormente escrito citamos las declaraciones de su mujer Isabel Quintanilla, gran conocedora de su obra, al respecto:

"Otras veces, cuando el tema se lo sugiere, no adopta para realizar la obra el método del volumen exento; aquí decidirá plasmarlo a través del relieve; en su plano, luminosamente envuelto por la luz, será donde Francisco irá dando la forma con sabia intuición. El, en el plano va poniendo la curvatura estrictamente necesaria de los bordes definitorios

y de las redondeces, para que su propia sombra proyectada no manche y distorsione el espacio luminoso del relieve.

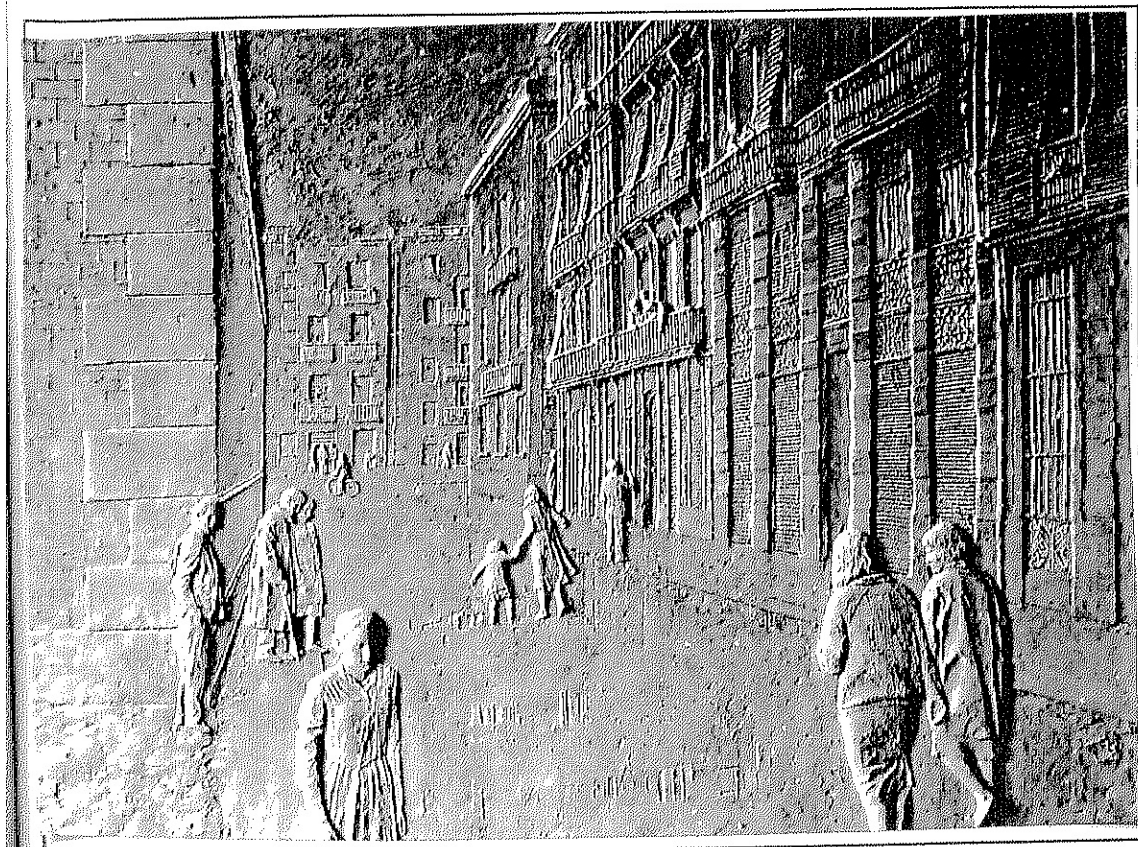
Con esta manera de trabajar se siente menos limitado que con la propia escultura exenta, aquí se mueve más libre en la temática y se recrea en el tratamiento de la superficie, aun siendo esta técnica de gran dificultad por tener que ir diferenciando los diversos planos por milésimas.

Francisco con el relieve crea un mundo refinado y personal, algo fuera de lo común en la actualidad, esto se ve en los dos grandes bronce de los frutales; sólo ha tenido que posar su mirada sensible a través de la ventana del taller y encontrarse de repente con un estallido de hojas y frutos maduros, entonces ha querido detener el suceso, y el milagro de la higuera y el membrillero se ha plasmado cálido y plásticamente deslumbrante en el plano.

Su técnica en el bajorrelieve es muy particular y personal; los elementos que utiliza para realizarlo, barro, plastilina, palillos de modelar, etc...son los mismos que en la escultura y en el alto-relieve. Francisco piensa que el modelar sobre el plano en bajorrelieve las cosas no deben destacar nunca con violencia de altura, todo tiene que estar envuelto, como una membrana continua, para que así la luz al proyectarse sobre sus formas no encuentre obstáculos violentos y las pueda modelar ópticamente etéreas". (5)(pág, 39).

En su planteamiento sobre el plano en el relieve, F.L.H. establece una escala intermedia entre los 180° del dibujo y los 90° en el volumen total, siendo éstos determinantes para su tratamiento formal. Su temática se basa en la contemplación de la realidad desde un solo punto de vista, tanto si es un individuo como si se trata de un paisaje o de un objeto.

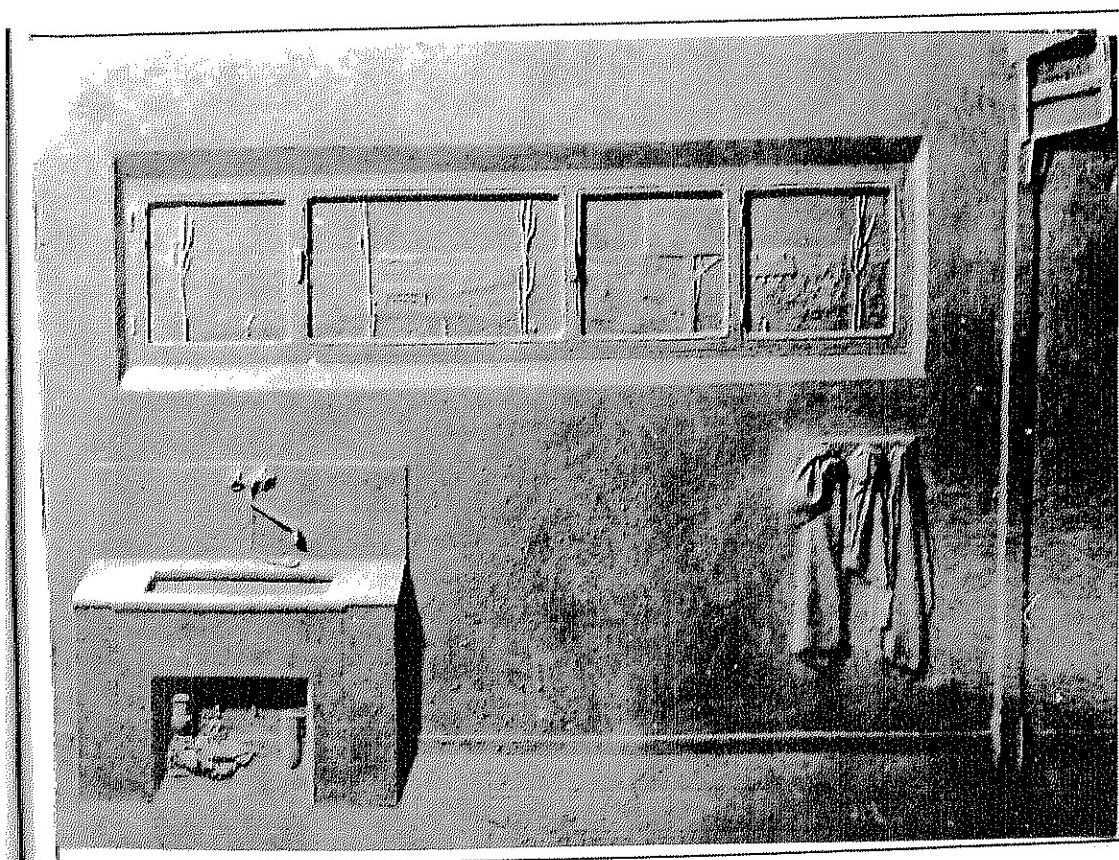
CATALOGACION DE LOS RELIEVES DE FRANCISCO LOPEZ
HERNANDEZ POR ORDEN CRONOLOGICO.



CLXIV- Calle de Salvá en Valencia, 102 x 74 cms., *Cemento*, Col. del artista, Madrid, 1958, *Madera*, (2), 1ª, Banco de Santander, C/ Martínez Campos, Madrid, 1970, 2ª, Col. del artista, Madrid, 1958.



CLXV- Mis Padres comiendo en un restaurante con unos amigos, 81 x 119 cms., Escayola, Estudio C/ Beire, Madrid, 1959.



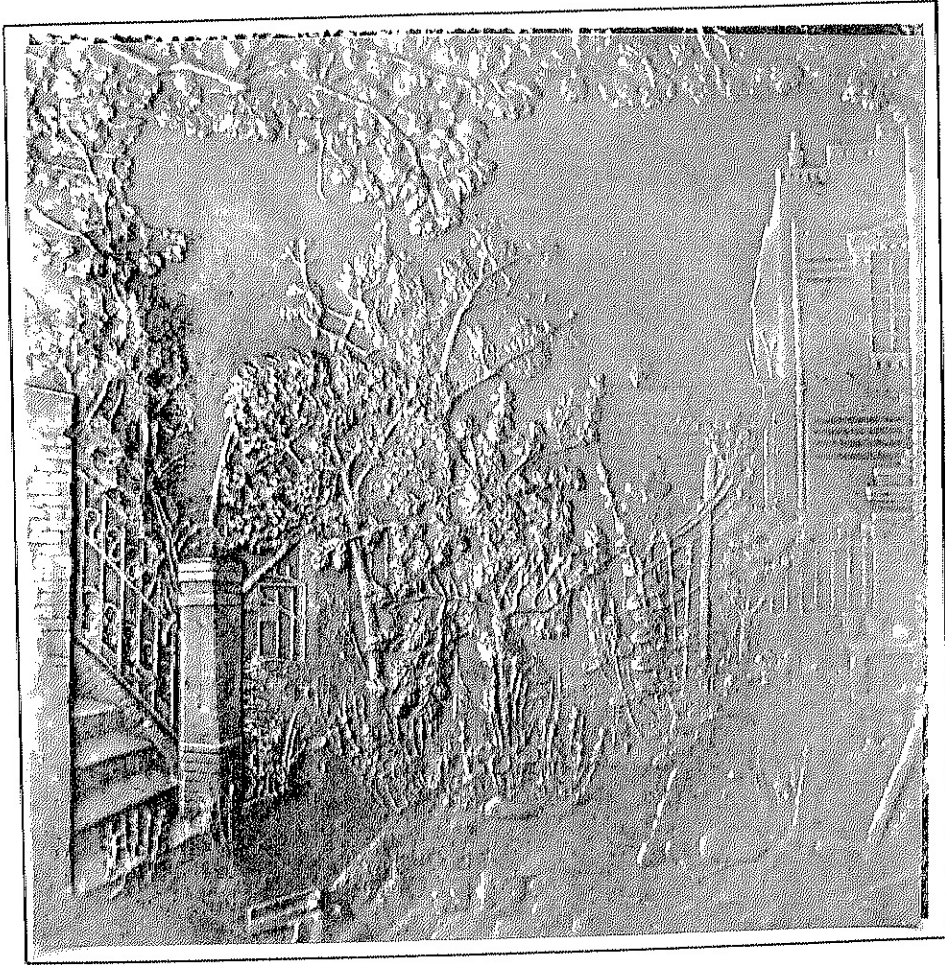
CLXVI- Pila del colegio Sta. María, 43 x 35 cms., Bronce,
Col. particular, Alemania, 1966.



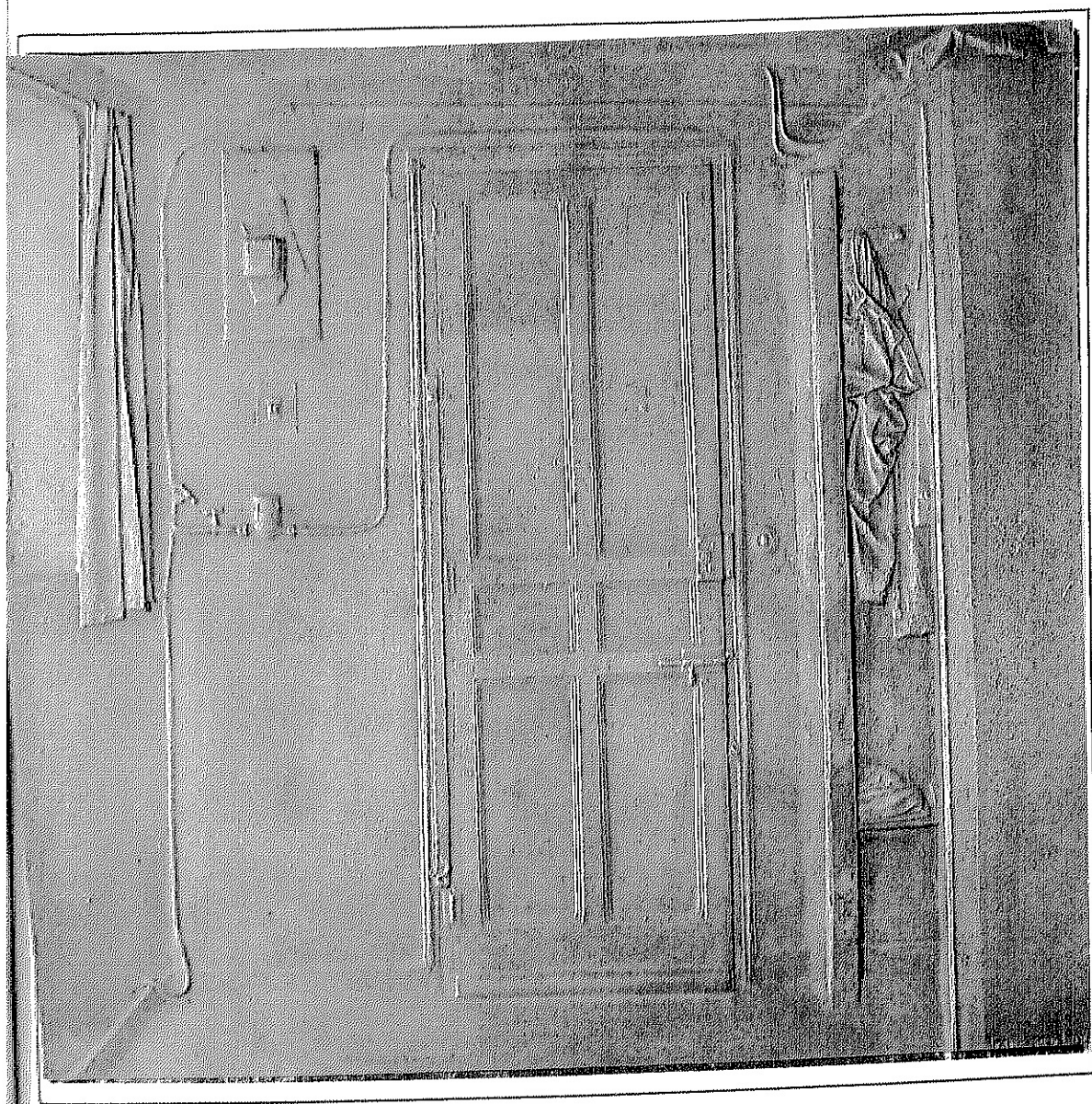
CLXVII- Interior, 58 x 45 cms., Escayola, Estudio C/ Beire, Madrid, 1960.



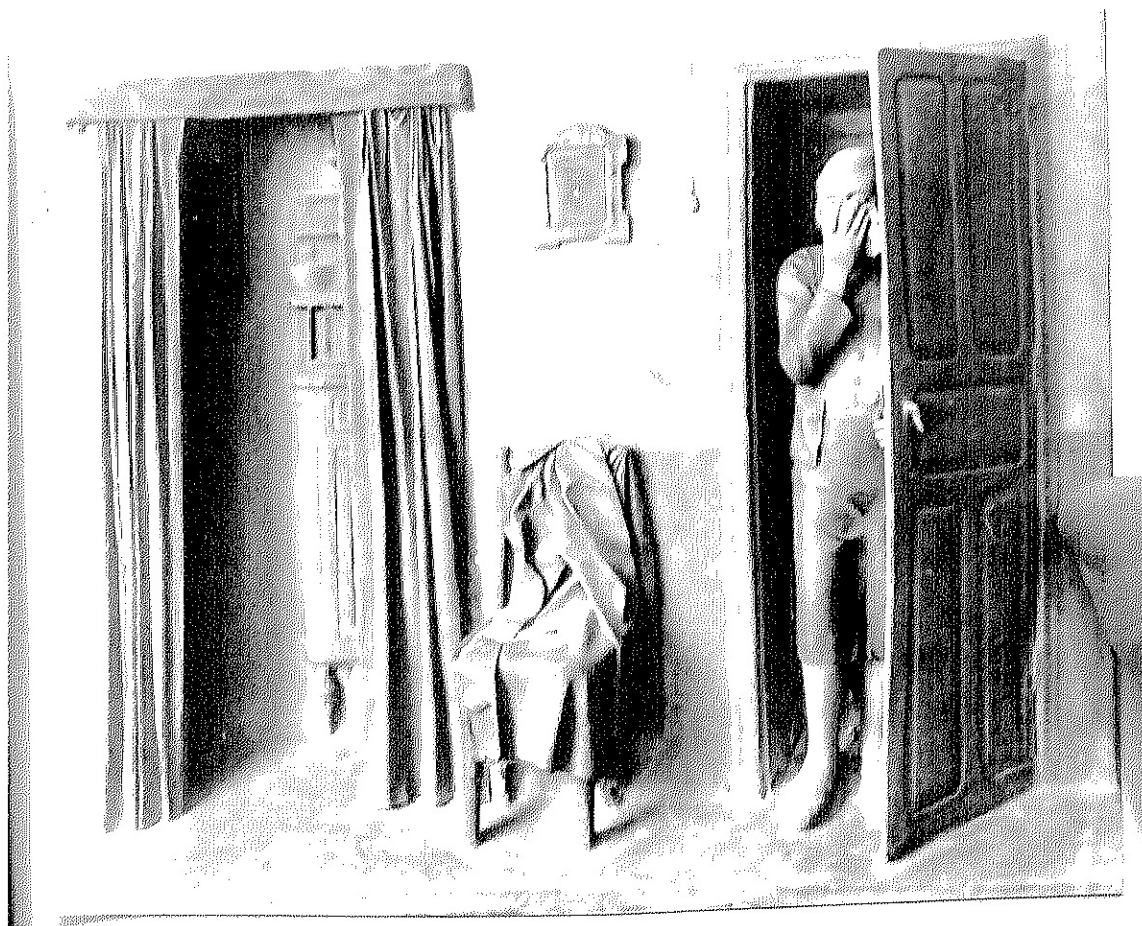
CLXVIII- El Entierro, 100 x 70 cms., Terracota, Estudio C/
Beire, Madrid, 1960.



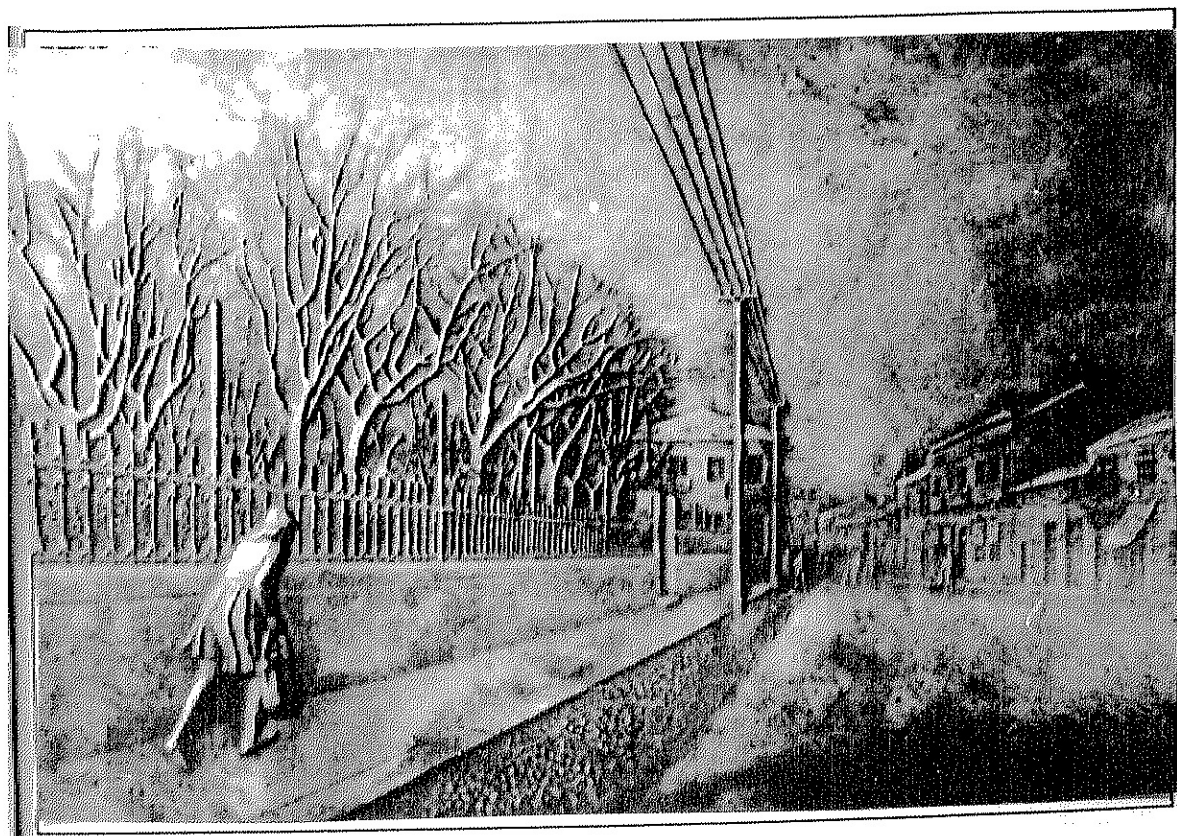
CLXIX- Jardín, 60 x 60 cms., *Bronce*, (4), 1ª, Banco de España, Madrid, 2ª, Col. particular, Alemania, *Cemento*, Col. del artista, Madrid, 1960.



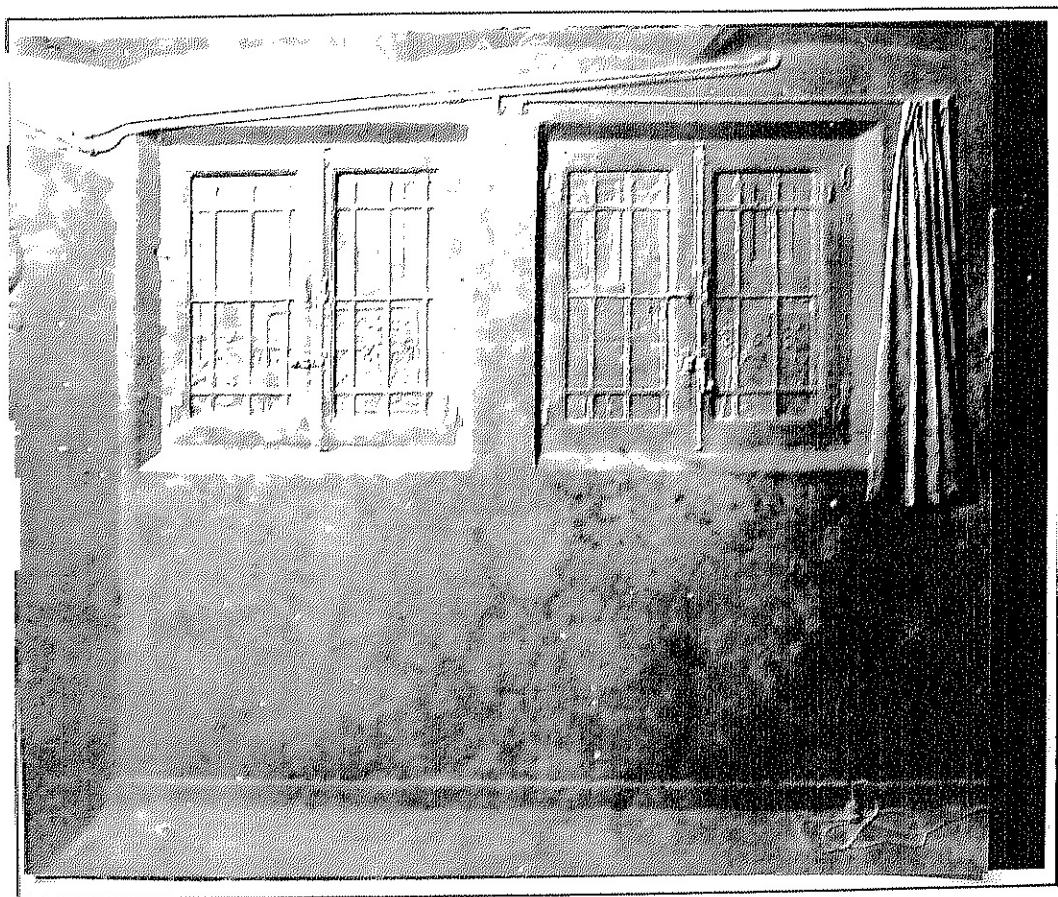
CLXX- La puerta del estudio de Urola, 44 x 46 cms., Bronce,
Col. del artista, Madrid, Aluminio, (10), Col.
particulares, Alemania, 1976.



CLXXI- Interior, 46 x 58 x 12 cms., Terracota, Col. de.
artista, Madrid, 1963.



CLXXII- Calle de Tomelloso, 32 x 48,5 x 2 cms., *Bronce*,
Col. particular, Alemania, 1965.



CLXXIII- Las dos ventanas del estudio de Urola, 55 x 45 x 4 cms., Bronce, (6), Col. particular, Alemania, Madera, Terracota, Col. del artista, Madrid, 1968. (Existe una versión en bronce de 60 x 50 cms., fechada en 1972).



CLXXIV- *La Nieve*, 31 x 43 x 2 cms., *Bronce*, (3), 1ª, Col. del artista, Madrid, 2ª y 3ª, Col. particular, Alemania, 1968.



CLXXV- Calle de Salvá, 108 x 75 cms., *Bronce*, (2), 1ª, Col. del artista, Madrid. 2ª, Galería Brockstedt, Alemania, 1978.



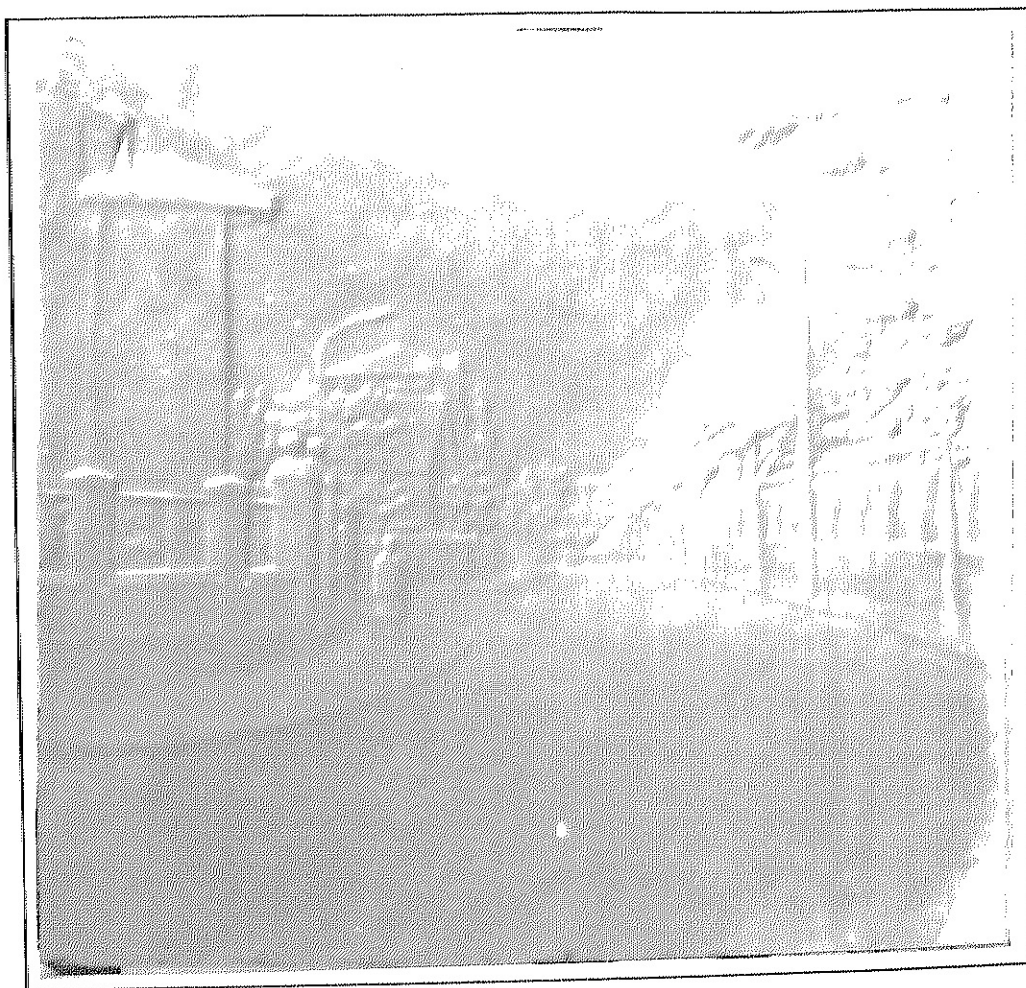
CLXXVI- Clara y Belén Moneo, 57 x 36 cms., *Escayola*, Col. del artista, Madrid, *Bronce*, Col. particular, Alemania, 1981.



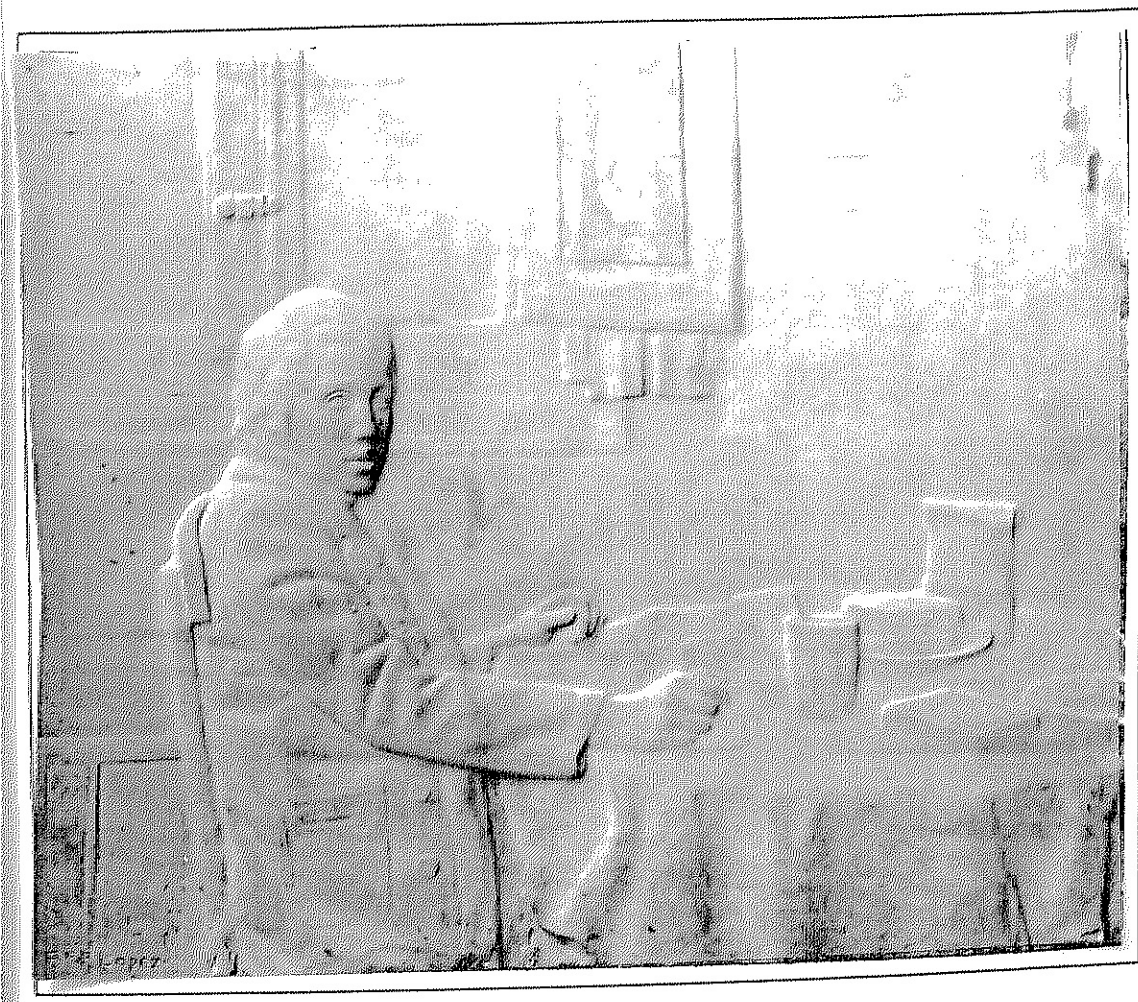
CLXXVII- El Beso, 36 x 55 cms., Terracota, Col. del artista, Madrid, 1982.



CLXXVIII- Clara Moneo, 20,5 x 13,5 cms., *Bronce, Terracota*,
Col. F^a Moneo, Madrid, 1982.



CLXXIX- Calle de Poniente, 42 x 45 cms., Terracota, col. del artista, Madrid, 1982.



CLXXX- Franchesco, 42,5 x 50,5 cms., Bronce, Col. particular, Hamburgo, Alemania, Escayola, Col. del artista, Madrid, 1982.



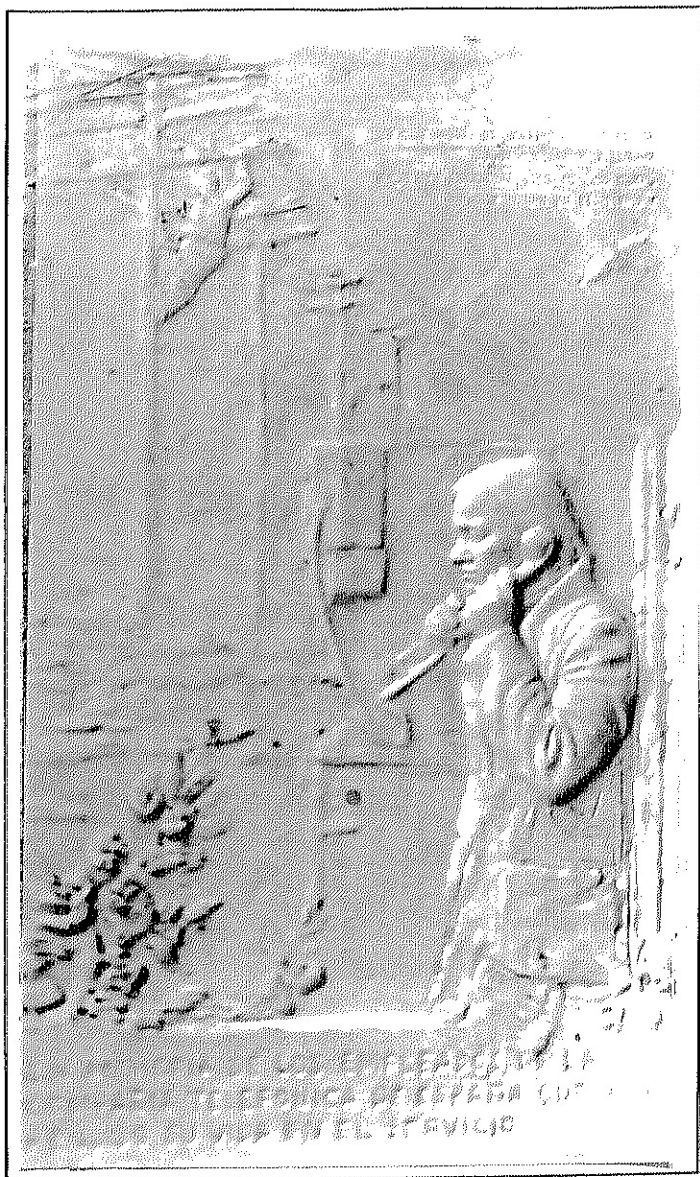
CXXXI- La Higuera, 37,5 x 23 cms., Escayola, Col. del artista, Madrid, 1983.



CLXXXII- El Membrillo, 37,5 x 23 cms., *Escayola*, Col. del artista, Madrid, 1983.



CLXXXIII- Niña del Psicoanálisis, 19,5 x 16 cms.,
Terracota, Col. del artista, Madrid, 1983.



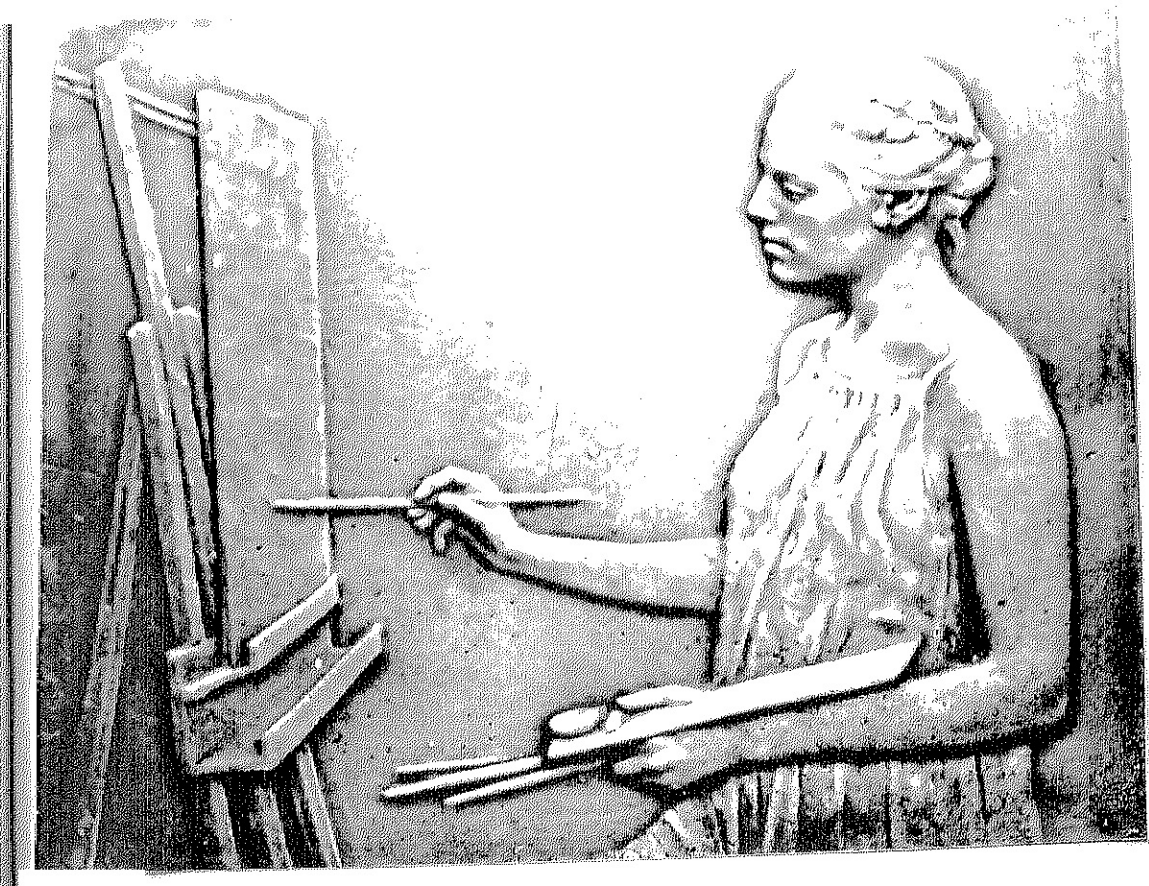
CLXXXIV- Relieve para la Telefónica, 36 x 22 cms.,
Terracota, Col. del artista, Madrid, 1984.



CLXXXV- Isabel en la calle Primera, 45 x 58 x 2 cms.,
Terracota, Bronce, Col. del artista, Madrid, 1987.



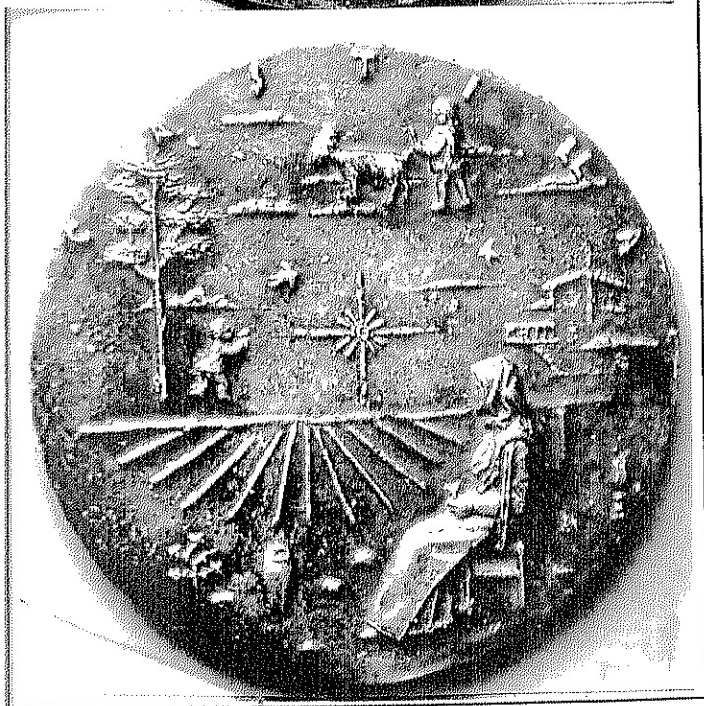
CLXXXVI- Butaquitas en el jardín, 22 x 16 cms., *Poliester*,
Col. del artista, Madrid, *Bronce*, Fundación MAPFRE, Madrid,
1987.



CLXXXVII- Ana Ortiz pintando, 15 x 20,5 cms., Bronce, Col. del artista, Madrid, 1987.



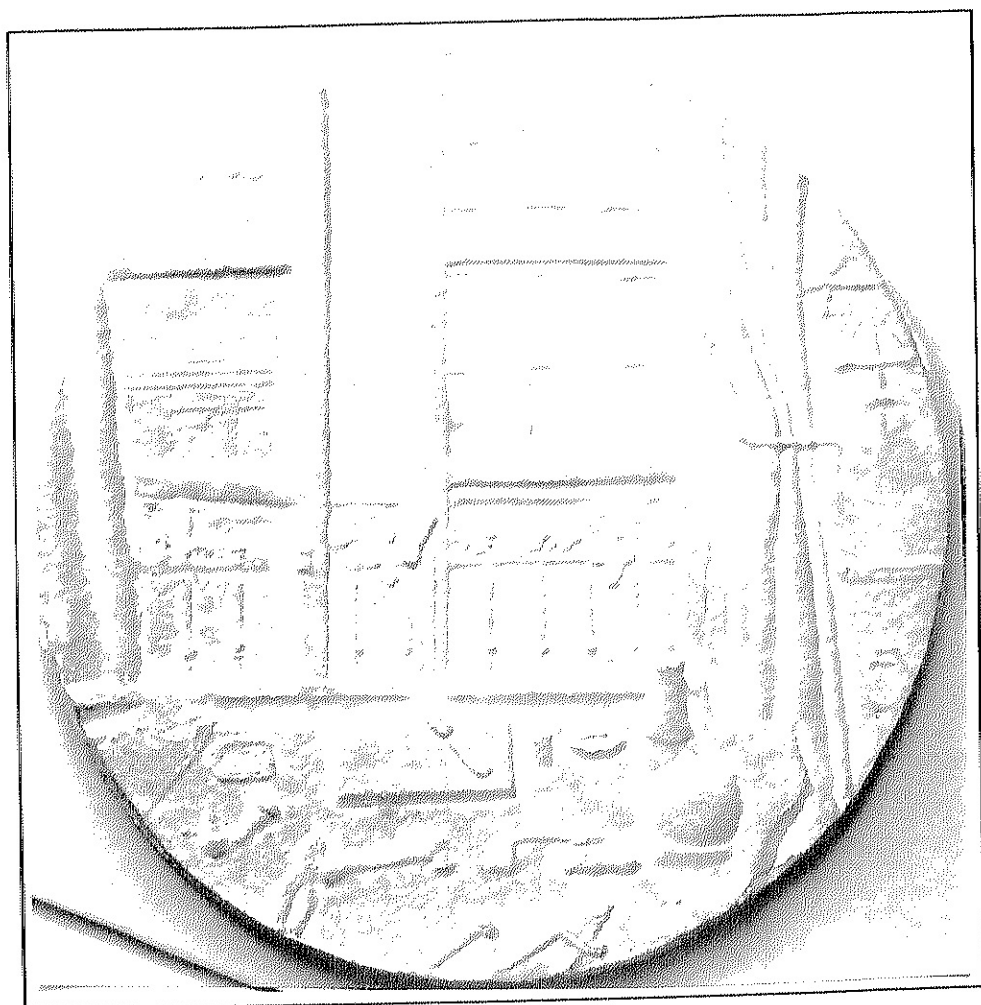
CLXXXVIII- Muchacha en la fuente, 15 x 20,5 cms., Bronce,
Editada por el MOPU, Madrid, 1988.



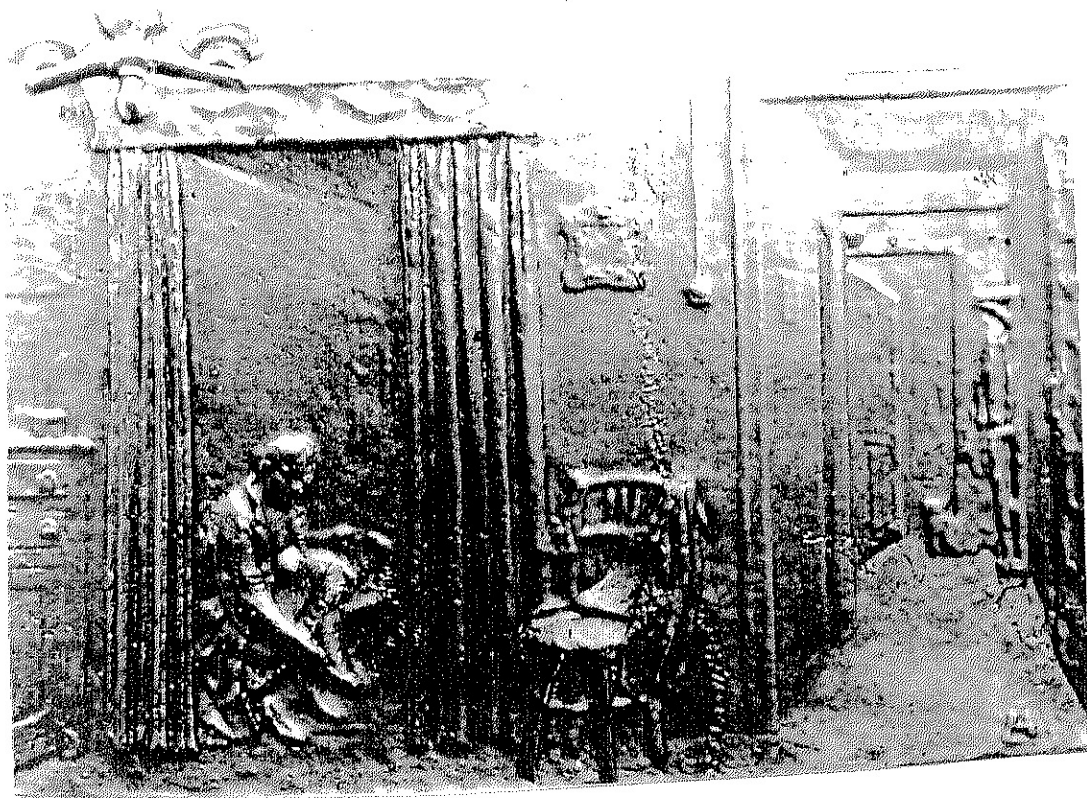
CLXXXIX- Azorín, 10,5
cms., de diámetro,
Bronce, Anverso y
reverso, Fundida y
editada por el autor,
Madrid, 1957.



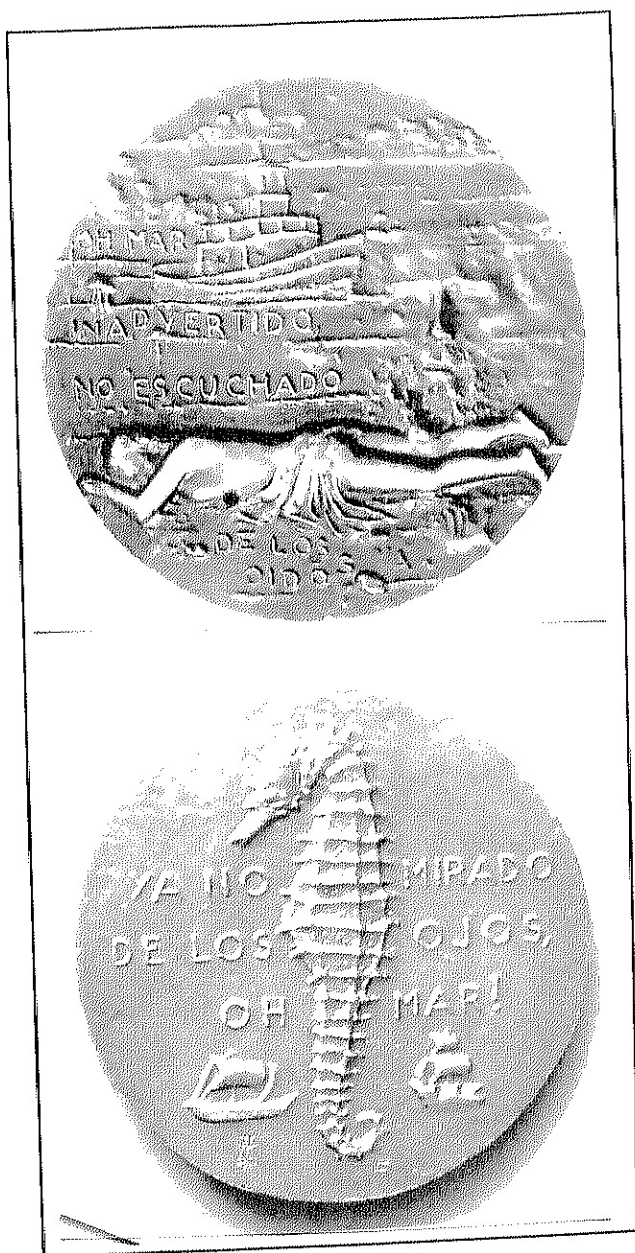
CXC- Angel Ganivet, 10 cms., de diámetro, Bronce, Anverso y reverso, Fundida y editada por el autor, Madrid, 1958.



CXCI- Mesa del taller de sus padres, 10,5 cms., de diámetro, *Bronce*, Anverso, Fundida y editada por el autor, Madrid, 1958.



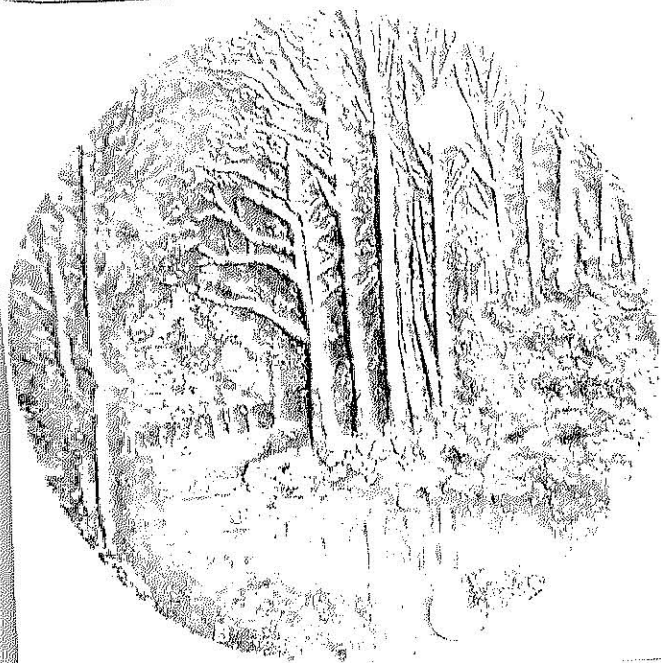
CXCII- María Fontán, 16 x 12 cms., Bronce, Anverso, Fundida y editada por el autor, Madrid, 1958.



CXCIII- ¡ Oh mar inadvertido, no escuchado de los oídos ya, ya no mirado de los ojos, oh mar!, 8,5 cms., de diámetro, Bronce, Anverso y reverso, Editada y acuñada por la Fábrica Nacional de la Moneda, Madrid 1958/59.



CXCIV- Exposición
Iberoamericana de arte
Infantil, 10 cms., de
diámetro, *Bronce*,
Anverso y reverso,
Editada y acuñada por el
Instituto de cultura
Hispanica, Madrid 1959.



CXCV- El día y la
noche, 10,5 cms., de
diámetro, *Bronce*,
Anverso y reverso,
Fundida y editada por
el autor, Madrid,
1959.



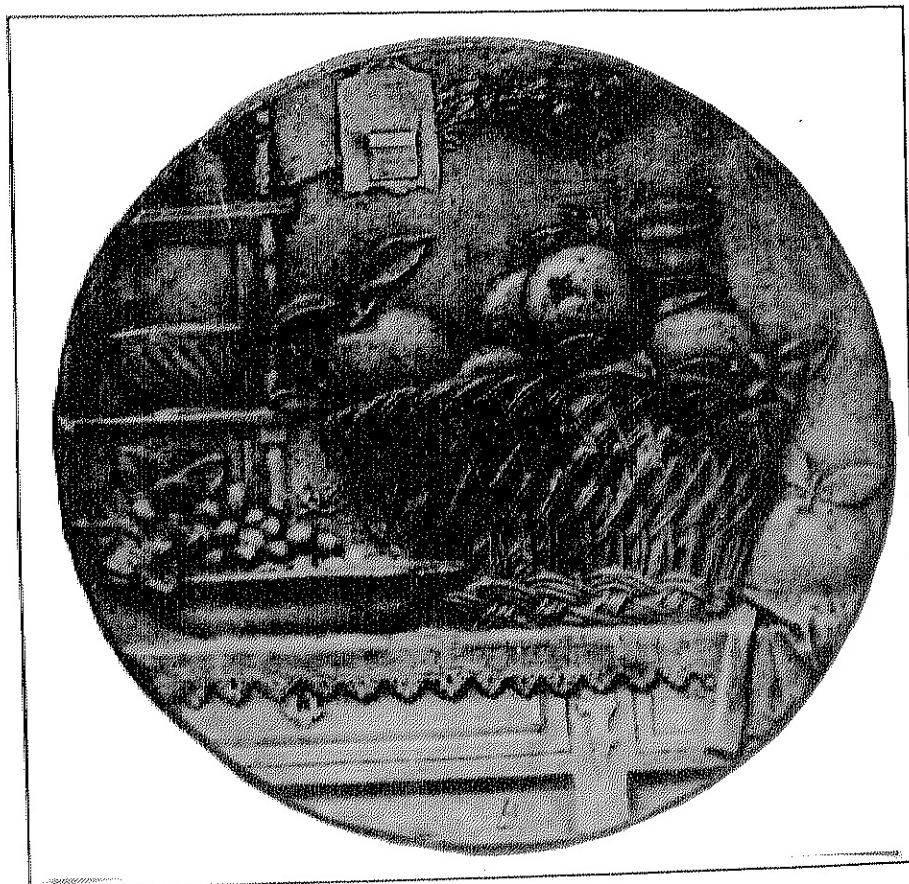
CXCVI- Pío Baroja, 12,5 cms., de diámetro, *Bronce*, Anverso, Fundida y editada por el autor, Madrid, 1959.



CXCVII- El mar conoce
mi paso, 10 cms., de
diámetro, *Bronce*,
Anverso y reverso,
Editada y acuñada por
la Fábrica Nacional de
la Moneda, Madrid 1959.



CXCVIII- Juan Ramón
Jiménez, 10 cms., de
diámetro, *Bronce*,
Anverso y reverso,
Fundida y editada por el
autor, Madrid, 1959.



XCIX- Bodegón, 13 cms., de diámetro, Bronce, Anverso,
dada y editada por el autor, Madrid, 1961.



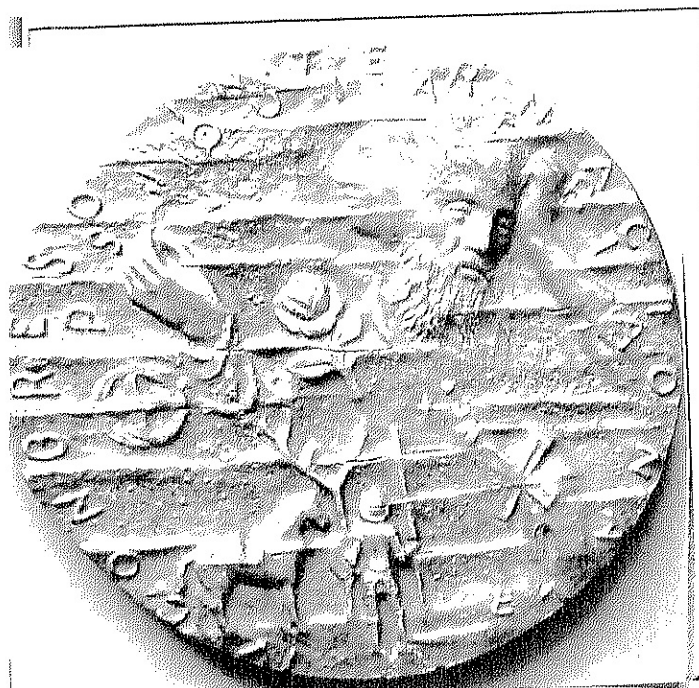
CC- Maribel en una silla, 14 cms., de diámetro, *Bronce*, Anverso, Fundida y editada por el autor, Delfos, Grecia, 1963.



CCI- Recién nacido, 15 cms., de diámetro, *Bronce*, Anverso,
Fundida y editada por el autor, Madrid, 1965.



CCI (bis)- Recién nacido, 20,5 x 13,5 cms., Bronce, Col.
del artista, Madrid, 1965.



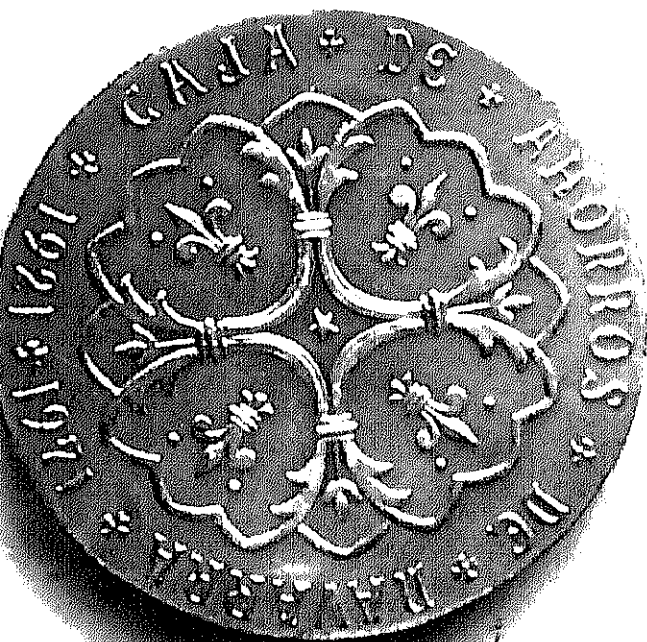
CCII- IV Congreso
internacional de
psiquiatría, 9,5 cms.,
de diámetro, Bronce,
Anverso y reverso,
Encargada por el hijo de
Vallejo Nájera, Fundida
y editada por el
Congreso de psiquiatría,
Madrid, 1966.



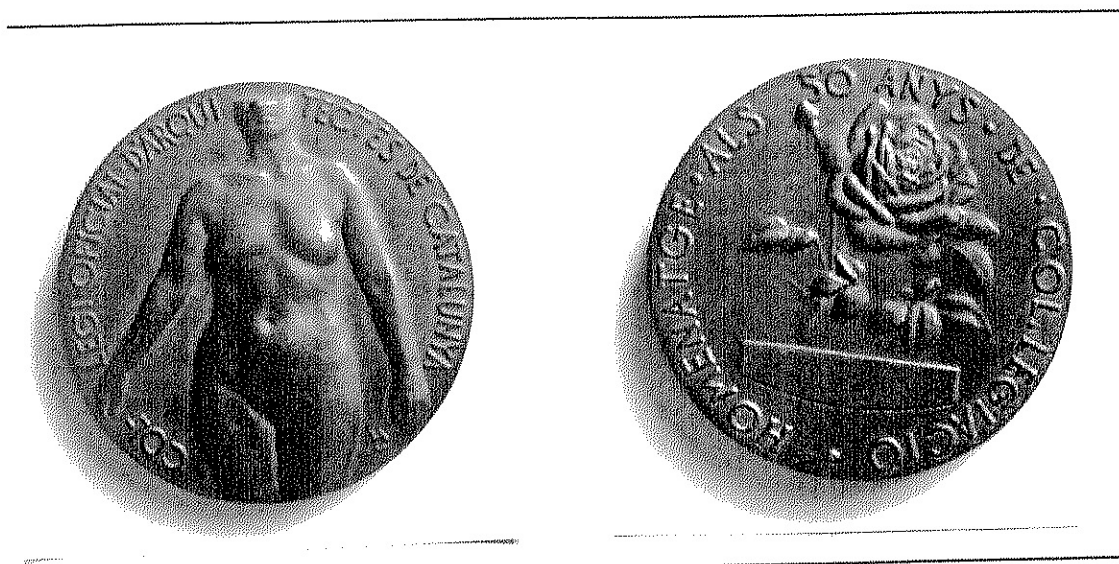
CCIII- Alfonso X el Sabio, las Cantigas a St^a María, 10,5 cms., de diámetro, Bronce, Anverso y reverso, Acuñada y editada por la Fábrica Nacional de la Moneda, Madrid 1969.



CCV- Karolus Rex, 6
cms., de diámetro,
Bronce, Anverso y
reverso, Editada
por la Gobernación
de la Caja de
Ahorros de Navarra,
Acuñada por la
Fábrica Nacional de
la Moneda, Madrid,
1971.



CCV- Karolus Rex, 6 cms., de diámetro, Bronce, Anverso y reverso, Editada por la Gobernación de la Caja de Ahorros de Navarra, Acuñada por la Fábrica Nacional de la Moneda, Madrid, 1971.



CCVI- Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 5 cms., de diámetro, Bronce, Anverso y reverso, Acuñada y editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1978.



CCVII- Banco Nacional de San Carlos, 7 cms., de diámetro, Bronce, Anverso (reverso realizado por Consuelo de La Cuadra), Acuñad y editada por el Banco de España, Madrid, 1982.



CCVIII- Santa Teresa, 9 cms., de diámetro, Bronce, Anverso (reverso realizado por Consuelo de la Cuadra a partir de un dibujo de Francisco López Hernández), Acuñada y editada por la Fábrica Nacional de la Moneda, Madrid, 1982.



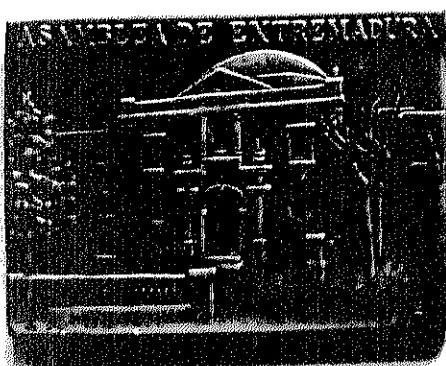
CCIX- XXXIII Congreso Internacional del Psicoanálisis, 7,5 cms., de diámetro, *Bronce*, Anverso (reverso realizado por Consuelo de la Cuadra, retrato de Freud), Acuñada y editada por el I.P.A.C., Madrid, 1983.



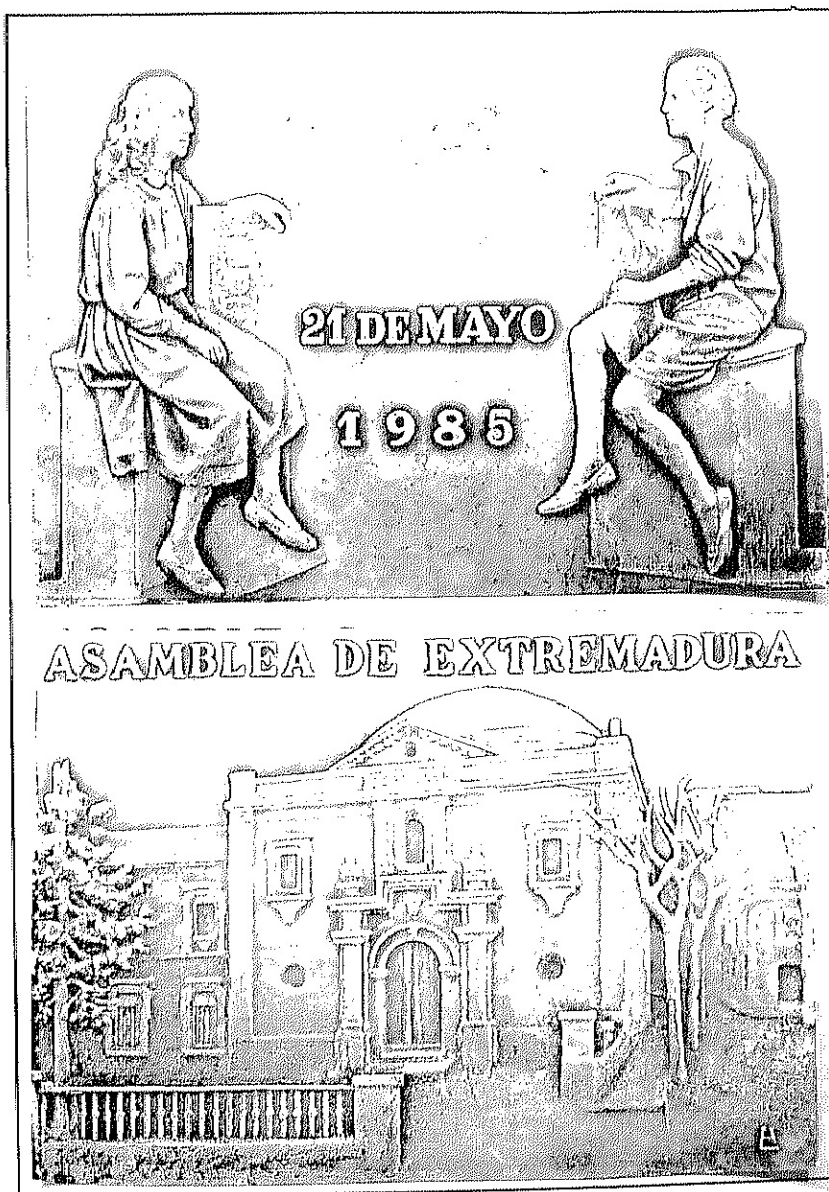
CCX- Metropolitano de Madrid, 8 cms., de diámetro, Bronce, Anverso, (reverso realizado por Consuelo de la Cuadra a partir de un dibujo de F.L.H.), Acuñada y editada por el Ministerio de Transportes Turismo y Comunicaciones, Madrid, 1983.



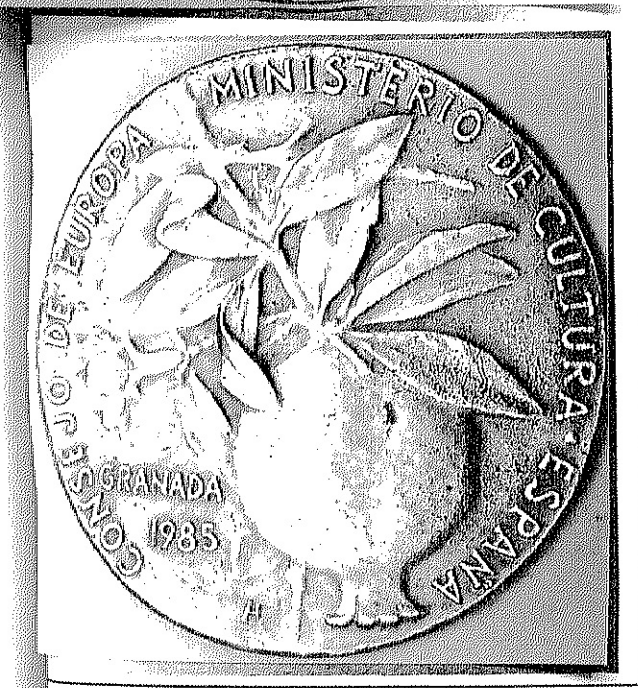
CCXI- 60º Aniversario de la Telefónica, 8 cms., de diámetro, *Bronce*, Anverso (reverso de Consuelo de la Cuadra), Acunada en FEU, editada por la Telefónica, Madrid, 1984.



CCXII- Placa Ayuntamiento de Logroño (superior) y de La Asamblea de Extremadura (inferior), 8 x 5,5 cms., (cada una), Bronce, Acuñadas por FEU, editadas por el Ayuntamiento de Logroño y la Asamblea de Extremadura respectivamente, Madrid, 1985.



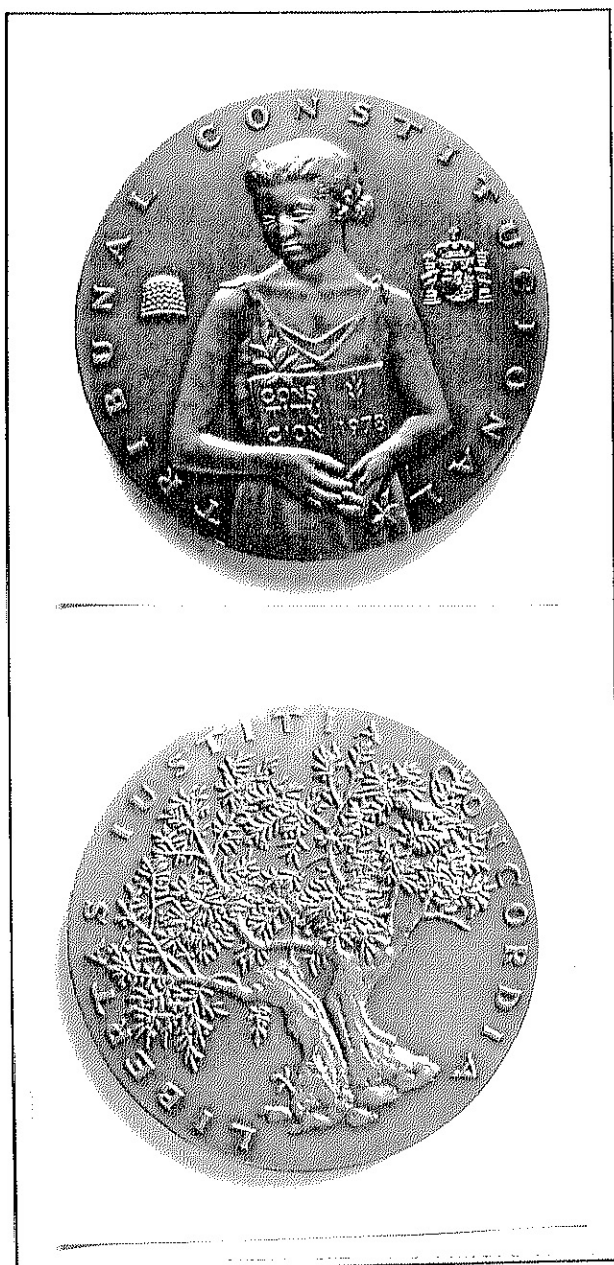
CCXII (bis)- Detalle de las plaquetas de La Asamblea de Extremadura.



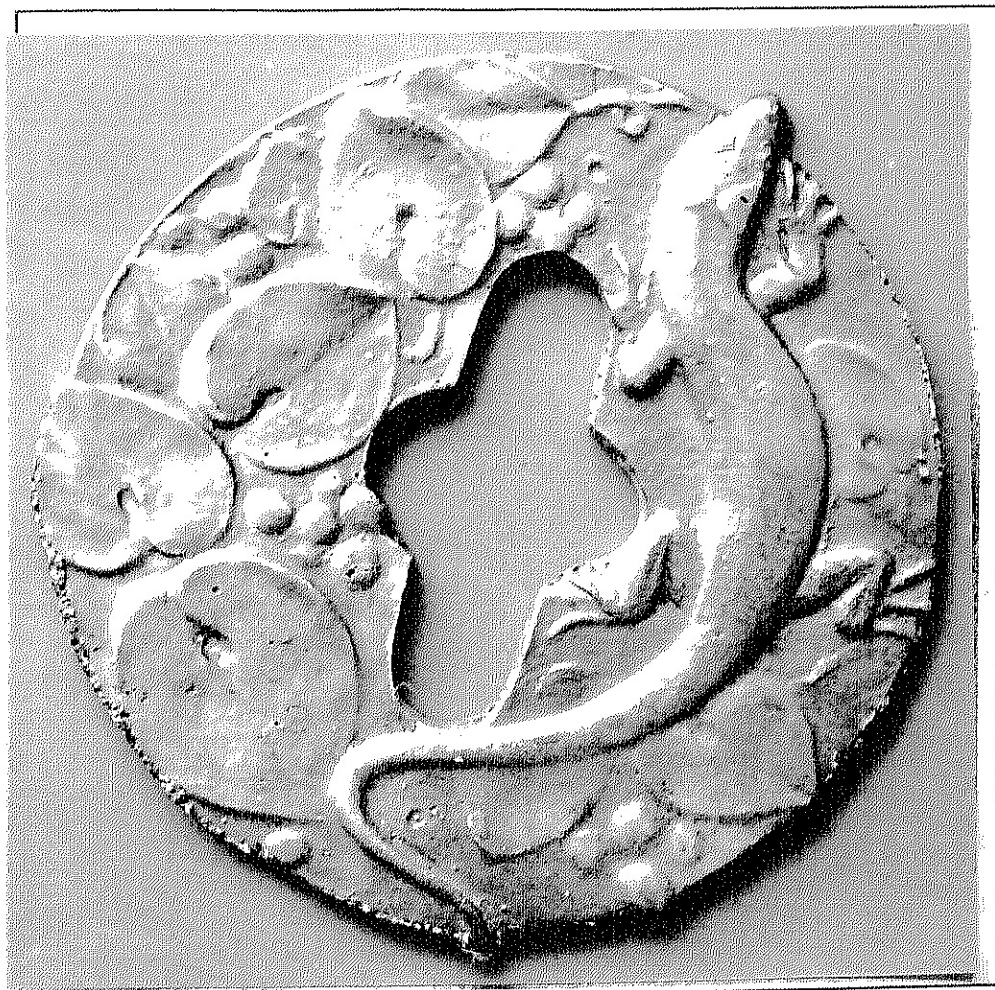
CCXIII- Consejo de Europa
para la salvaguarda del
patrimonio arquitectónico,
10,5 cms., de diámetro,
Bronce, Anverso y reverso,
Fundida y editada por el
Ministerio de Cultura,
Madrid, 1985.



CCXIV- Semana de Extremadura en la escuela, 5,5 cms., de diámetro, *Bronce*, 16 cms., de diámetro, *Terracota*, Anverso y reverso, Acuñada por FEU, editada por la Asamblea de Extremadura, Madrid, 1986.



CCXV- Tribunal Constitucional, 8 cms., de diámetro, *Bronce*,
Acuñada por FEU, editada por el Tribunal Constitucional,
Madrid, 1989.



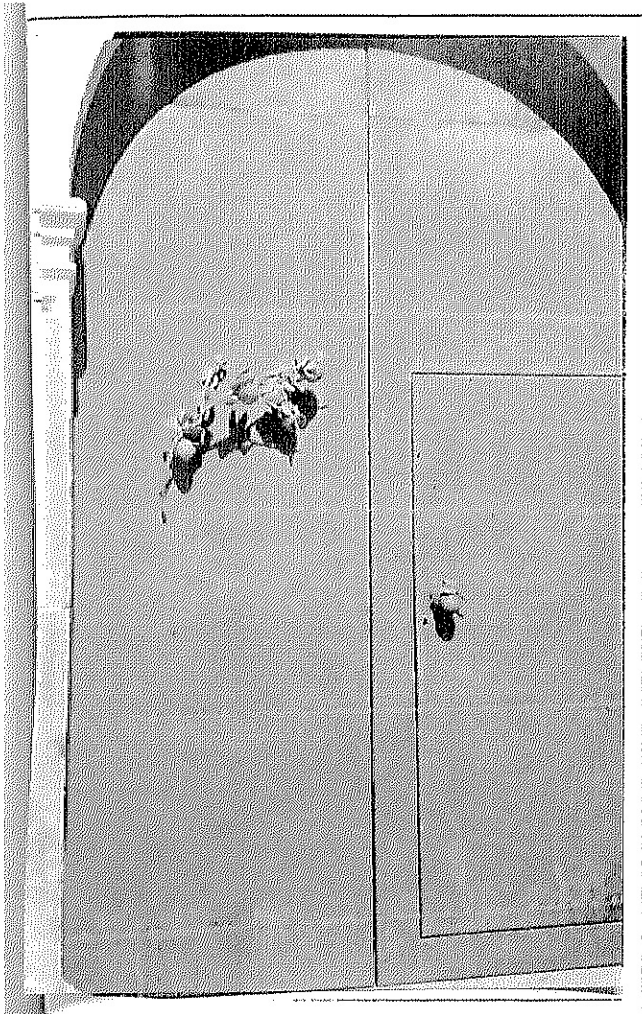
CCXVI- Lagartija (bocallaves), 8 cms., de diámetro, *Bronce*,
Fundida por el artista para la Asamblea de Extremadura,
Mérida, 1989.

5. Arquitectura.

"La escultura como motivo ornamental en la arquitectura siempre ha sido para Francisco un tema sugerente; le entusiasma escudriñar en sus recovecos y de repente encontrar la sonrisa de esa dama enbozada en la penumbra de la catedral gótica, o detenerse entusiasmado, perdiendo la noción del tiempo, ante el deslumbrante mármol que adornó el frontón de un templo griego. Así, cuando el arquitecto le pide su colaboración, Francisco la acepta con particular interés (...)" (5).

Dentro de este apartado podemos establecer dos categorías de colaboración entre Francisco López Hernández y el mundo de la arquitectura. Por un lado, obras en las que ha habido un entendimiento directo con el arquitecto en la realización del proyecto, y por otro los encargos de instituciones públicas o privadas. Esto supone que el primer caso cuenta con una mayor documentación, que aportamos en los temas relacionados con la arquitectura, intercalándolos con los personales ya que la exposición se realiza por orden cronológico.

La primera colaboración del escultor Francisco López Hernández con el mundo de la arquitectura data de 1965, cuando el arquitecto Dionisio Hernández Gil le encarga los motivos para la puerta de entrada al convento de San Benito en Alcántara (Extremadura). La restauración de este convento se debe también a los arquitectos Miguel de Oriol e Ibarra y Antonio Carrillo, y se realiza entre los años 1962 y 1982.



puerta del Convento de San Benito.

La puerta en sí no está realizada por F.L.H.; tan solo los motivos que consisten en una rama de peral y el pomo, que es una pera a tamaño natural. (7). En 1966, Dionisio Hernández Gil le encarga un águila para la conmemoración de la construcción del pantano de Valdecañas. En este mismo año, el arquitecto Rafael Moneo le pide que haga un Cristo para el convento de las Dominicas, en Tudela, pueblo natal de dicho arquitecto.

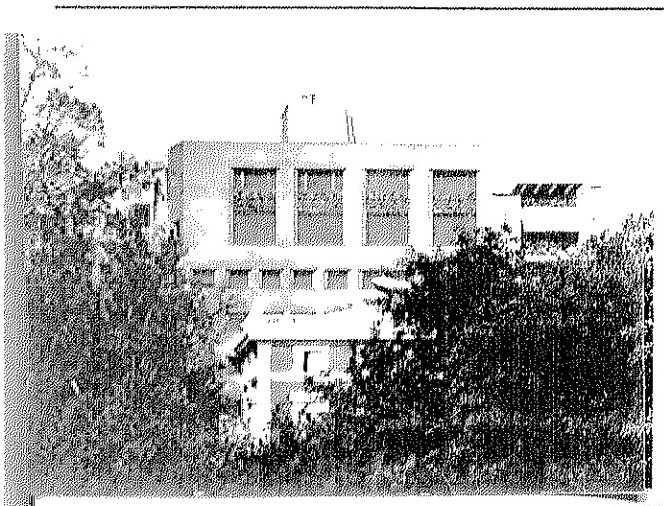
En 1968, Rafael Moneo

solicita a F.L.H. que colabore, con un Cristo y un relieve que representa una vista de Madrid desde Vallecas, a la remodelación de una capilla y un comedor que está realizando en la Facultad de Filosofía B en la Universidad Complutense de Madrid. Esta colaboración daría lugar a otras posteriores con dicho

arquitecto, gran admirador y amigo personal del escultor desde que ambos coincidieron en Roma cuando disfrutaban de una beca en dicha ciudad. (8).

En 1984, la Compañía Telefónica con motivo de su 60º aniversario, le encarga un relieve para su sede central en el edificio de la Gran Vía de Madrid, construido entre 1927 y 28 por el arquitecto Ignacio de Cárdenas. (5).*

Es en 1976 cuando, de nuevo, surge la colaboración con el arquitecto Rafael Moneo, quien se halla realizando la ampliación



Edificio Bankinter.

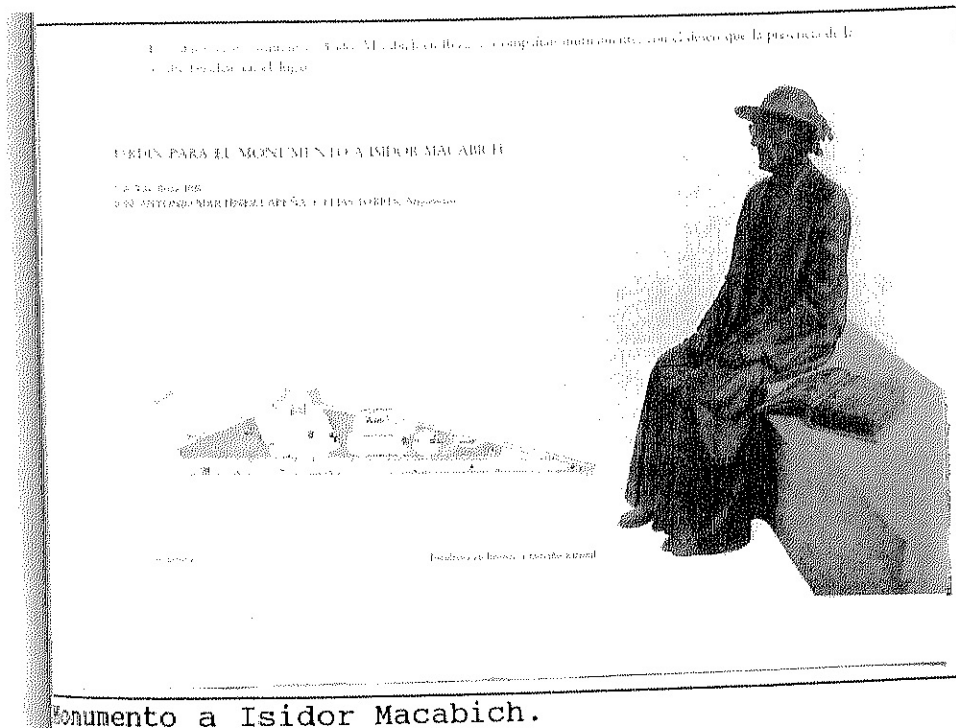
del edificio Bankinter en la Castellana de Madrid, junto al arquitecto Ramón Bescos. En esta ocasión, Francisco López Hernández realiza cuatro relieves de gran tamaño, representando ramas de naranjo, para incorporarlos a la fachada del edificio bajo cuatro

ventanales. (5)(9)(10)(19).

(Debido a problemas de maquetación, este dato no guarda el orden cronológico de la exposición).

"Resolví la obra hasta el final, como cosa mía sin pensar en que los frisos iban a ser vistos desde lejos. Cuando se hace una obra monumental, de proporciones muy grandes, se debe estudiar, por ejemplo, el problema de la cabeza, pues hay que hacerla mas grande si es una figura de pie, pues vista desde abajo y en una proporción normal, quedaría muy pequeña. Pero no es mi caso, pues yo no he hecho ninguna escultura de estas dimensiones para tener que plantearme este problema. Si llegara el caso, lo resolvería como cualquier escultor, corriendo el riesgo de que el efecto final fuese raro". (1).

En 1978,
Francisco
L ó p e z
Hernández
realiza el
monumento
de Isidoro
Macabich,
encargo
realizado
por el
arquitecto
E l í a s



Monumento a Isidor Macabich.

Corres, para su colocación en el jardín de Sa Carrossa en Dalt
Gilla, Ibiza.

"Isidoro Macabich fue Canónigo Archivero de la Catedral, escritor y autor de la Historia de Ibiza, obra básica para el conocimiento de las islas Pitiusas y un personaje importante en la vida pública de Ibiza hasta su muerte en 1973.

El antiguo jardín de Sa Carrossa cerca de la casa de Macabich fue el lugar elegido para situar el monumento. La proximidad en el tiempo y la familiaridad de Macabich con el lugar decidieron la idea de monumento, una figura sentada en un banco al que los espectadores pudieran acercarse sin dificultad y situada a la sombra de un eucalipto.

Del antiguo jardín se conservan seis enormes eucaliptos plantados sin orden en un terreno en forma de huso con una pendiente del 5 %.

El jardín que se proyectó y que Macabich todavía espera, se compone de dos plazas horizontales de tierra. Una circular con una fuente y la otra independiente frente al monumento en forma de trapecio orientada según la pendiente. El resto del jardín no es accesible y queda limitado con setos recortados. Uno de dos metros de altura dará fondo a la figura, el otro, de un metro, es paralelo a la calle.

El jardín y el monumento se acompañan mutuamente, con el deseo que la presencia de la figura resulte familiar en el lugar". (1).

"La primera colaboración con Elías fue el monumento a Isidor Macabich. Nos conocimos entonces, vino a visitarme y me habló del proyecto..., Elías tenía la idea de hacer una estatua muy cercana, que no fuera un monumento aparatoso, sino una cosa íntima muy cotidiana. Hablamos de todo eso, lo fuimos concretando al unísono... Hice un viaje con Elías a Ibiza para componer el retrato de Isidor Macabich. Visitamos varias parroquias de la isla para conseguir alguna fotografía de nuestro personaje; afortunadamente recogimos un montón, entonces con una sotana que nos prestaron, unas gafas y todo lo preciso, hice una maqueta... La postura la decidí yo, y esto planteó otro problema. Tal vez no era una postura característica de este hombre, al que yo no conocí. Inventé la postura; el hombre está sentado en el banco, con un libro al lado y las manos en las rodillas, expectante, mirando el paisaje y nada más..." (1).

bajorrelieves representando una higuera y un anco de España en Cádiz, encargo hecho por el asens (5).

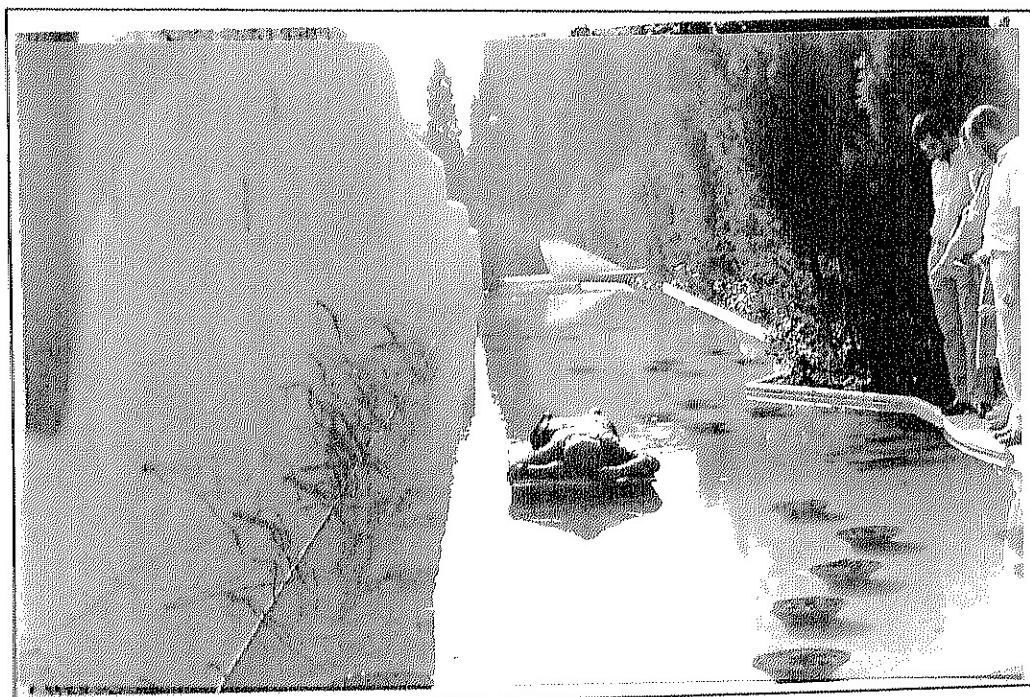
io cuando desarrolla el primer proyecto, no plaza de la Constitución en Gerona:

"El monumento a la Constitución para Gerona, se trata de una escultura añadida a un proyecto de urbanización. La idea de colocar una niña sentada en la escalera partió de Elías (Torres), creo que hay una continuidad con el monumento de Ibiza, será asequible, estará al alcance de la mano. Nuestra idea es que la escultura del monumento adquiera popularidad, como por ejemplo, la Sirenita de Copenhague, que es una escultura muy pequeña, a orillas del mar, sentada encima de una piedra, conocida mundialmente. Nosotros pretendemos algo parecido, aunque es difícil conseguirlo, todo depende de que el público la acepte, la tome cariño, simpatía y esta aceptación nunca sabes a qué causas obedece, y no creo que la popularidad dependa de que esté bien hecha. Pensamos que el realizar una figura "tocable", por decirlo de alguna manera, es el camino para que adquiera popularidad. No se sabe por qué mecanismo, pero algunas piezas, sin que necesariamente sean de una factura maravillosa, adquieren esa popularidad. El haber escogido como modelo a una niña que nació precisamente el día en que se promulgó la Constitución es algo simbólico. Aunque no se trate de un símbolo aparatoso, pues para mucha gente puede pasar desapercibido". (1).

"La niña que simboliza a La Constitución nació en Gerona el día de su promulgación. La plaza se construye a partir de la figura en bronce de la niña, sentada sobre una escalinata de travertino que se extiende en forma de dos alas y delimita un espacio irregular pavimentado con ladrillo, con un dibujo de opus epicatum siguiendo la dirección de la calle Jaime I. Los límites de la plaza y el jardín tienen un tratamiento distinto en cada calle para dar mayor protagonismo al espacio interior central de la plaza. La niña de La Constitución estará acompañada por un rosal, un conejo, una tortuga, un lagarto, un caracol y una muñeca, fundidos en bronce y así aumentar el tamaño del monumento. Se tiene el deseo de que el monumento se modifique con el tiempo. Cada lustro o década que se conmemore La Constitución de 1978, Francisco López modelará una nueva figura de la misma niña que se colocará junto a la anterior". (1).

itecto Elías Torres vuelve a pedir la Francisco López Hernández, para realizar

"Ofelia", escultura que será emplazada en los jardines de la Villa Cecilia y en el entorno de la Quinta Amelia en Sarriá, Barcelona. La escultura tiene su origen en una realizada en Roma en 1964, "La Mujer Ahogada". El proyecto está realizado por los arquitectos José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres. (1),(5),(11),(12),(13).

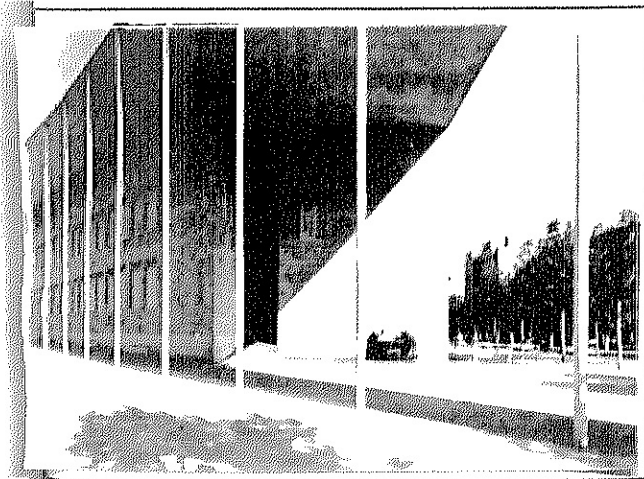


Ofelia.

"Proyecto de ampliación del jardín de Villa Cecilia -hoy Casal de Sarriá- con la incorporación del terreno contiguo que había ocupado la casa y parte de los jardines de la Quinta Amelia, la mayoría de los cuales y después de la apertura de la calle se convirtieron en el actual parque de Santa Amelia. El jardín se prolonga en un nuevo terreno con la plantación de los árboles de especies iguales a los que existen (pinos, plátanos,

cipreses, palmeras y tilos). Para dar continuidad entre el antiguo y el nuevo jardín se plantan tramos de setos de distintas especies. Estos setos se prolongan en alineaciones discontinuas hacia las nuevas áreas del jardín, compartimentando zonas de juego y de paseo y acompañando las rampas que conectan los diferentes niveles. Para dar unidad al conjunto se construye un muro alineado con la calle Santa Amelia. En su centro se abre una puerta que da acceso a un vestíbulo desde el que se puede observar el canal de agua que sirve de marco a la figura de Ofelia. Para la figura de Ofelia en los jardines de Villa Cecilia en Barcelona, se ha construido un escenario romántico, apropiado a la mujer yacente y que convierte el límite del jardín, a lo largo de una calle, en protagonista del conjunto". (1).

En 1983, el MOPU le encarga un relieve para la estación de metro de Herrera Oria, donde se representan las figuras de su hijo Francesco y su mujer Isabel viajando en el metro.

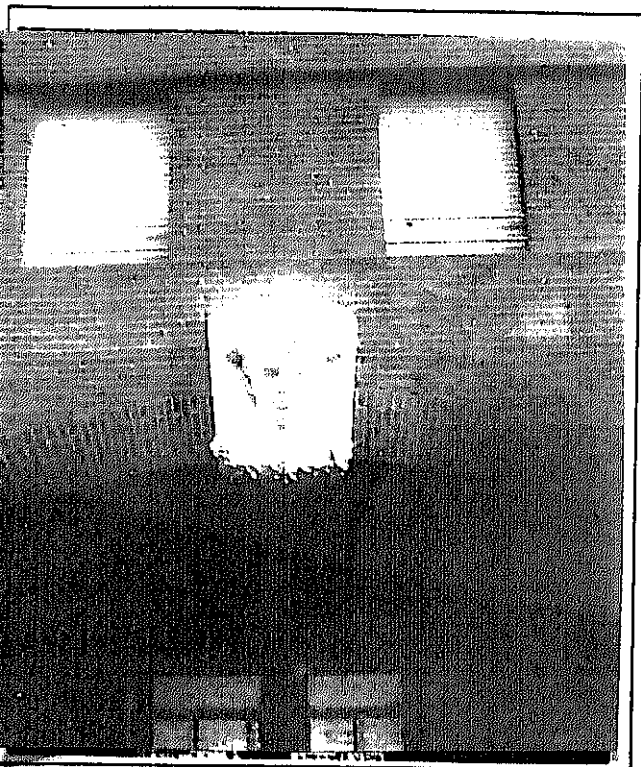


ayuntamiento de Logroño.

En 1984 colabora de nuevo con el arquitecto Rafael Moneo en un proyecto que éste está realizando, el Ayuntamiento de Logroño, Francisco López Hernández hace aquí una fuente y una placa conmemorativa, editando el ayuntamiento un catálogo con motivo de la

inauguración de dicha fuente, en el cual está escrito un texto del propio Rafael Moneo. (5),(9).

"El modelar para Francisco López es, literalmente, un modo de conocer la realidad; tan solo cuando es capaz de modelarla se atreverá a decir que conoce la realidad frente a la que se encuentra". (14).



Manzanas de Palomeras.

También en 1984 colabora con los arquitectos Rafael Fredilla, Carmen Herrero, José Manuel López Peláez, Emilio Rodríguez y Eduardo Sánchez, haciendo la clave para un edificio en Vallecas que forma parte de las manzanas de Palomeras. Esta consiste en dos caras en piedra artificial que representan el día (Ana Ortiz) y la noche (su hijo Franchesco). (5), (15).

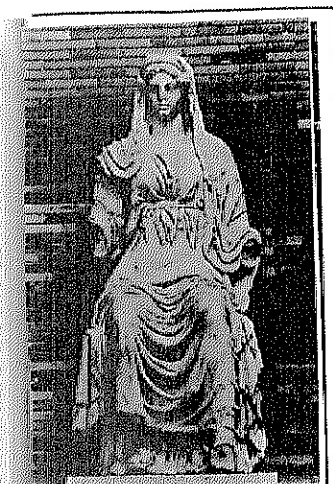
"Son significativas las dos claves que está realizando para los arcos de entrada en dos edificios gemelos en Palomeras, Madrid..., ha estudiado detenidamente su forma aplicada a la arquitectura actual, el tema simbólico de Hipnos y Eos en sus cabezas, ha servido de pretexto para retratar a Franchesco y Ana". (5).

En 1985 realiza el monumento a Enrique Tierno Galván, que fuera Alcalde de Madrid, para situarlo en el parque que llevará su nombre en ésta ciudad. El monumento de dos metros y medio, representa a Enrique Tierno en actitud de leer un bando. (16), (17), (18).

"El boceto del monumento muestra una escalinata semicircular, orientada hacia la M 30, y al final de la cual se alza un pórtico de estrechas columnas unidas por su parte superior. En el centro de la escalinata se levanta el único arco previsto y bajo él la estatua, en bronce del que fuera alcalde de Madrid hasta el pasado 19 de enero". (16).

En 1986 la Gerencia de Urbanismo de Madrid le encarga el monumento a Velázquez, para situarlo en un principio en la Plaza de Ramales. Su colocación definitiva sin embargo será en la confluencia de las calles de Velázquez y Juan Bravo, en el madrileño barrio de Salamanca. También en 1986 lleva a cabo un proyecto, que no habrá de llevarse a cabo, para el paseo marítimo de Barcelona, con el arquitecto Manuel Solá Morales. Consiste este en un conjunto escultórico de cuatro figuras; las dos de los extremos las realiza F.L.H. a partir de dos modelos realizados por el también escultor Miguel Blay (fallecido en 1936), que se encuentran en la Escuela de Artes y Oficios de Olot, y las dos centrales son originales de F.L.H. (20). En el mismo año, el Colegio Nuestra Señora de Santa María le encarga un relieve conmemorativo, que es situado en el interior de la sede que tiene

El colegio en el Madrileño parque del Conde de Orgaz.



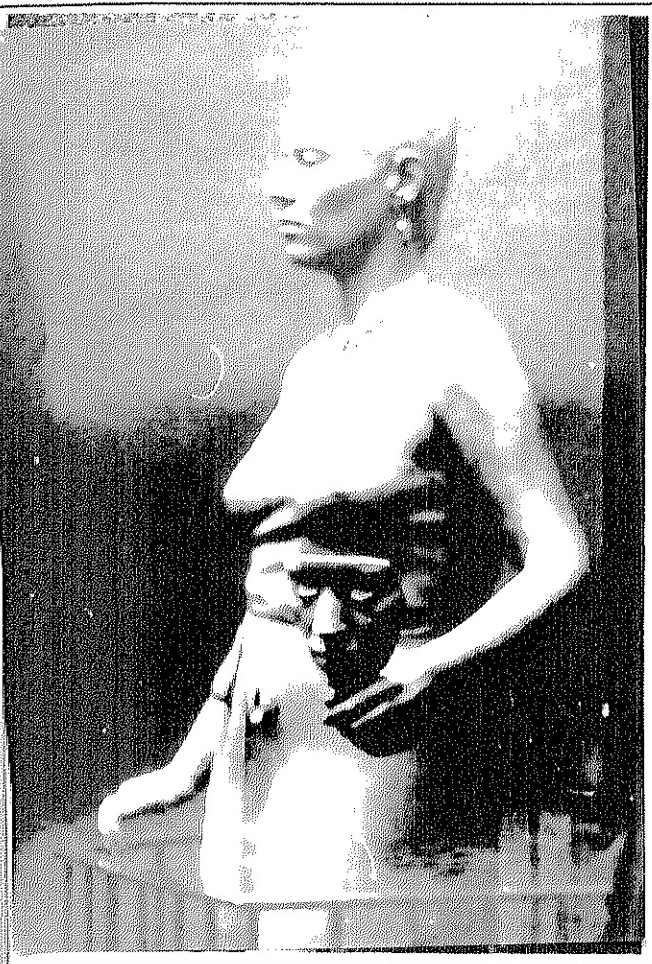
Reproducciones del Teatro de Mérida.

En 1981, el arquitecto Dionisio Hernández Gil, que por aquel entonces ocupaba un alto cargo en la Dirección General del Patrimonio, le encargó las reproducciones de las esculturas del teatro de Mérida, que se realizaron en piedra artificial.

En 1988, el mismo arquitecto vuelve a llamarle para realizar dos esculturas que serán situadas en la Asamblea de Extremadura (Pilar y Ana). Se utiliza como materia definitiva la piedra artificial, elaborada a partir de resina de poliéster y polvo de mármol. El edificio de la Asamblea se sitúa en el antiguo hospital de San Juan en Mérida; el proyecto lo realizan Dionisio Hernández Gil y Carlos Baztán Lacasa. Las

estatuas coronarán el edificio y representarán a dos muchachas portadoras cada una de un escudo que simboliza las provincias de Cáceres y Badajoz. (5),(21).

En 1989, hace la estatua de "Talía" para el Teatro Rojas Toledo; el proyecto de restauración lo llevan a cabo arquitectos Pedro Iglesias, José Luis Rodríguez-Noriega y Er



Talía.

Tuñón. La financiación corre a cargo del Ayuntamiento, el Ministerio de Obras Públicas y el Instituto de Artes Estéticas y de la Música.

Dicha estatua representa la figura de Isabel Quintanilla de pie, sujetando en una mano una máscara, motivo alusivo al teatro; está situada en un balcón que sale de la cafetería y vuela sobre los palcos, en actitud de estar

contemplando la escena (22).

En el mismo año, el arquitecto José Miguel Rueda le encarga una figura y dos tiradores de puerta para el edificio que está remodelando en la calle Talavera, nº 11 de Madrid y que será la sede del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. La figura es una alegoría de la Comunidad representada por una mujer que

sostiene el escudo de la provincia. Se sitúa en la fachada, sentada en el alféizar de una ventana del segundo piso; las piernas cuelgan en el vacío y uno de sus brazos se introduce en el edificio a través de un cristal. En la puerta de acceso principal hay dos tiradores, dos lagartos a tamaño natural, uno mirando hacia arriba y el otro hacia abajo.

En 1990 se lleva a cabo el proyecto definitivo de la plaza de la Constitución en Gerona, realizado por los arquitectos Elías Torres y Juan Antonio Martínez Lapeña. Respetando la idea original, F.L.H. realiza una figura que representa a una niña, con los mismos años que la Constitución promulgada en 1978, es decir, doce en el momento de la inauguración de la plaza.

En este mismo año colabora nuevamente con Dionisio Hernández Gil, realizando unos barrotes para una balaustrada y unas grapas para sujetar unas piedras de granito, en la restauración que se lleva a cabo en el Palacio de Cadarso de los Vidrios. Los arquitectos encargados del proyecto son José Miguel Rueda y Dionisio Hernández Gil.

En las mismas fechas realiza el proyecto del monumento a Francisca Pizarro para la ciudad de Trujillo, que no se lleva a cabo.

En 1990 hace un relieve para el hospital de Mora de Ebro Tarragona, en colaboración con los arquitectos José Antonio

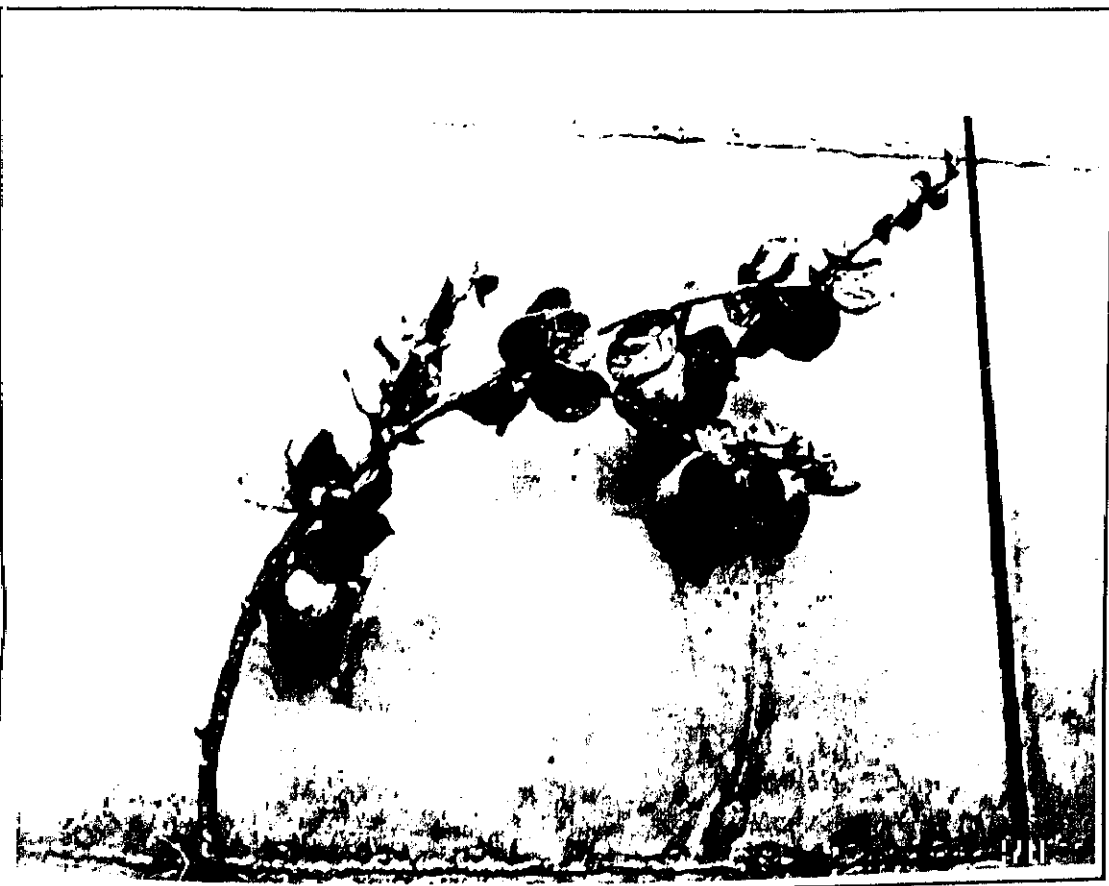
tínez Lapeña y Elías Torres.

1992, realiza las maquetas para las esculturas que se situarán en la Urbanización Parque Kutz en San Sebastián, encargo realizado por el Ayuntamiento de ésta ciudad. Este proyecto lo realiza el arquitecto Joaquín Montero Basqueseaux (23).

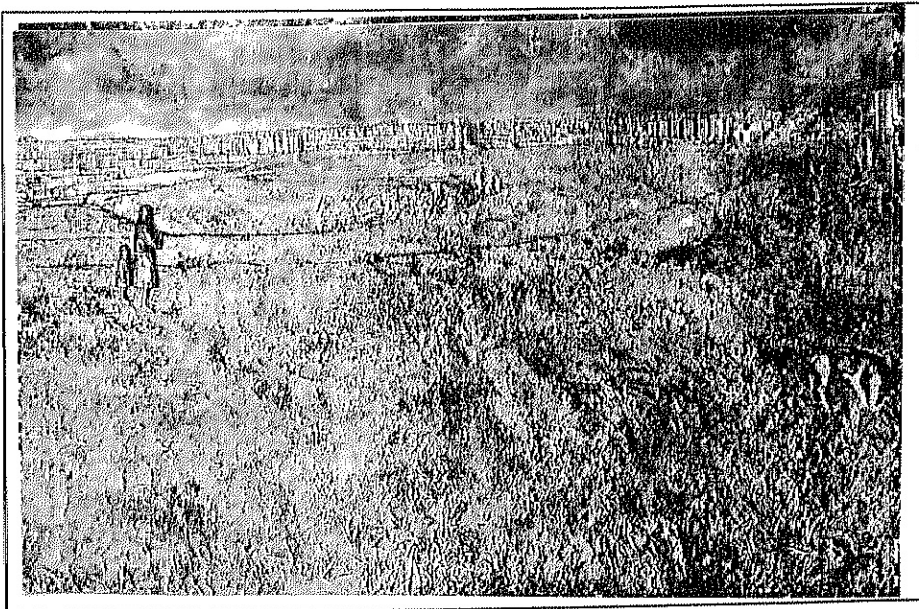
El mismo año, la Universidad Pompeu y Fabra le encarga un relieve alegórico de éste personaje.

Ilustraciones acompañadas de asterisco no guardan orden cronológico debido a error de maquetación.

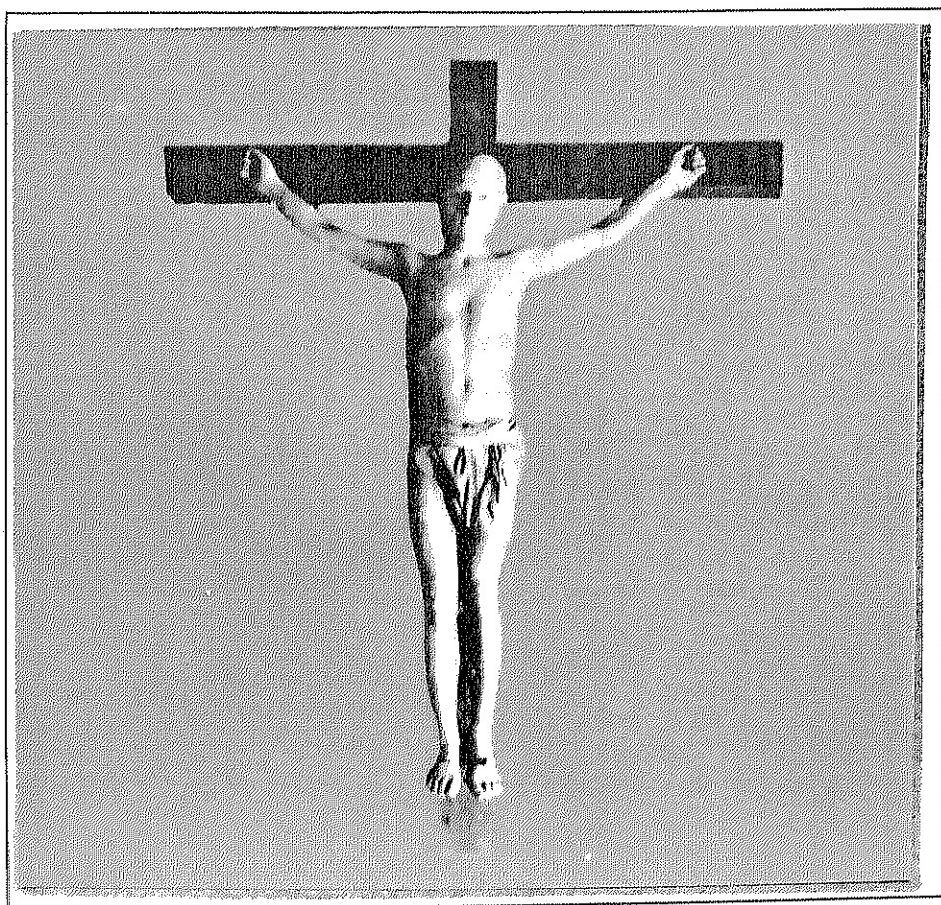
CATALOGACION DE LAS OBRAS DE FRANCISCO LOPEZ
HERNANDEZ RELACIONADAS CON LA ARQUITECTURA POR
ORDEN CRONOLOGICO.



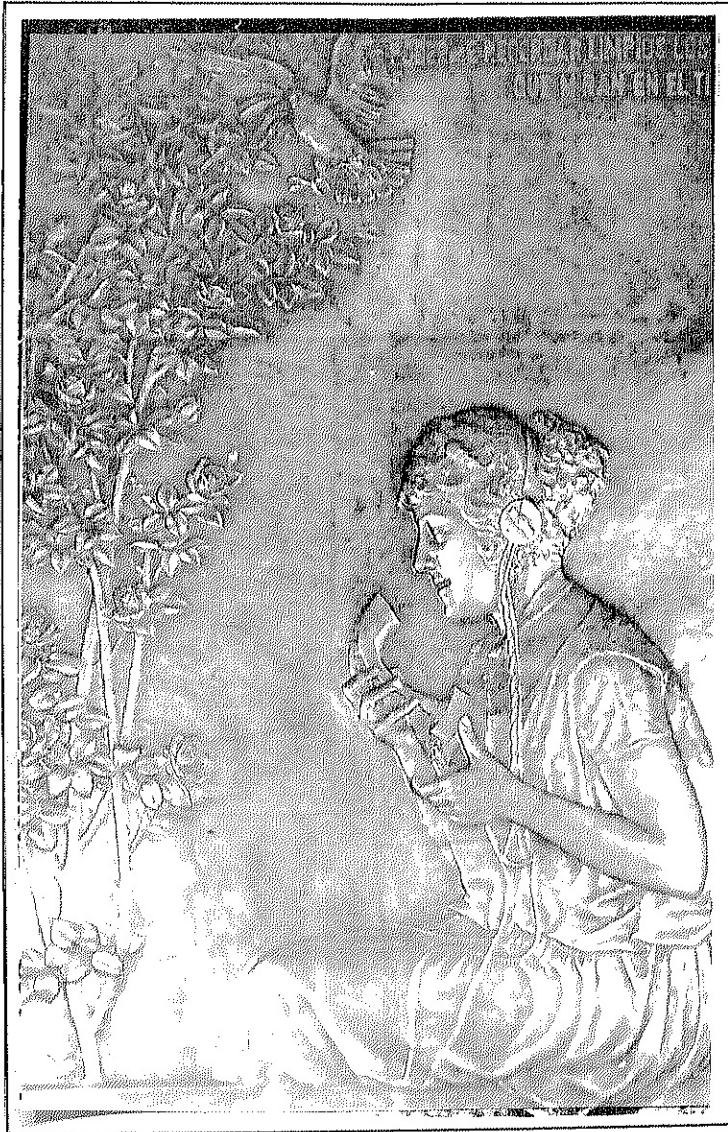
CCXVII- Rama de Peral, 20 x 100 cms., *Bronce*, Convento de San Benito, Alcántara, Cáceres, 1965.



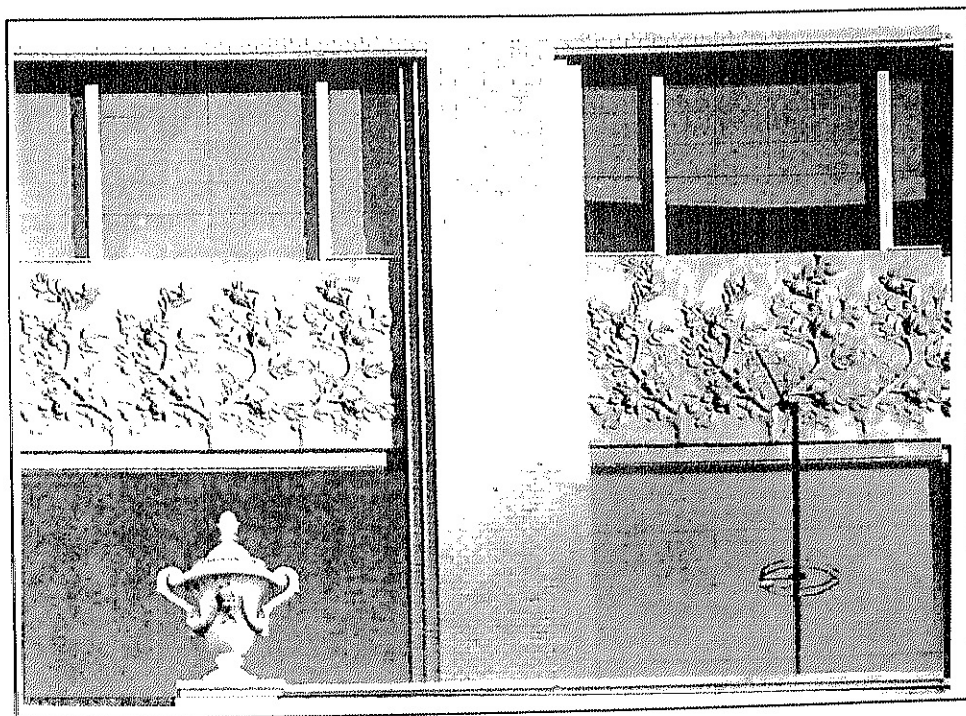
CCXVIII- Vista de Madrid desde Vallecas, 96 x 137 cms.,
Bronce, Facultad de Filosofía B, Universidad Complutense de
Madrid, 1968.



CCXIX- Cristo, 130 x 100 cms., *Madera policromada*, Facultad de Filosofía B, Universidad Complutense de Madrid, 1968.



CCXX- Bajorrelieve Edificio Central de la Telefónica, 260 x 170 cms., Bronce, Edificio de La Telefónica de La Gran Vía nº 28, Madrid, 1984.*



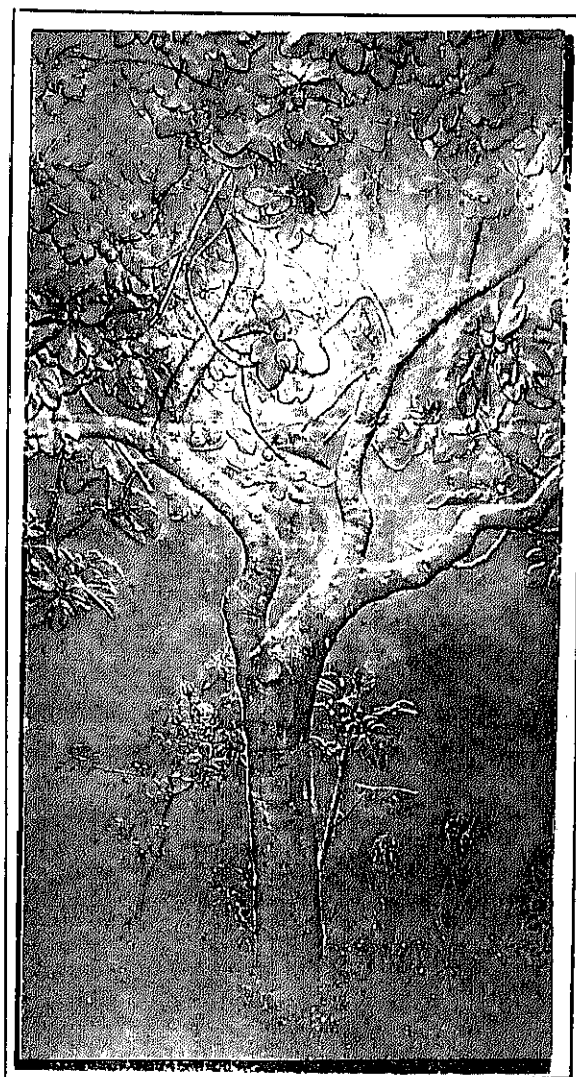
CCXXI- Ramas de naranjo, 200 x 300 cms., *Bronce*, Edificio Bankinter de La Castellana, Madrid, 1976.



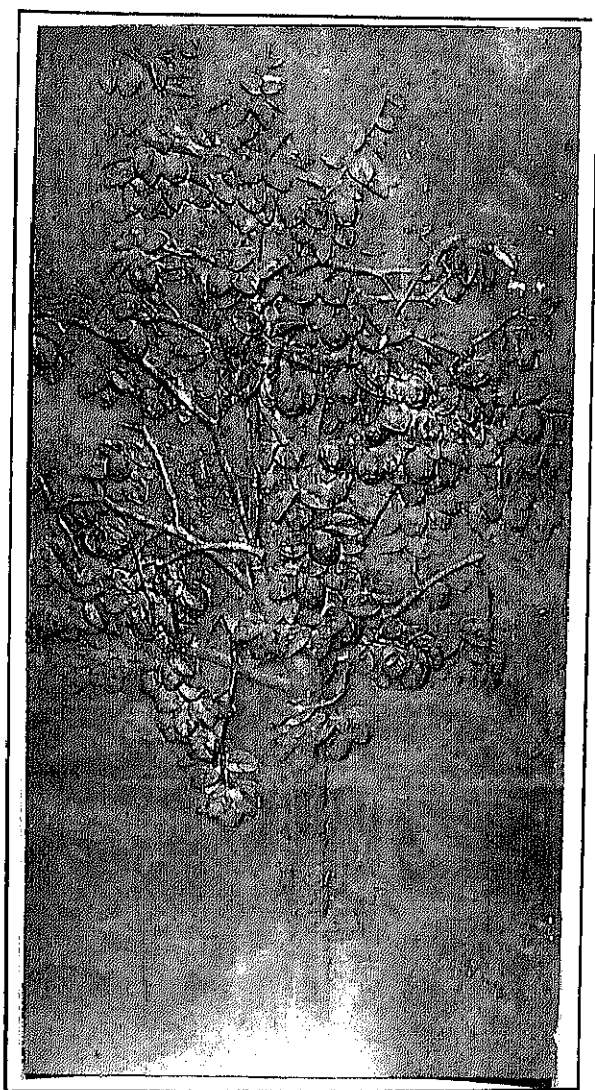
CCXXII- Rama de naranjo, 100 x 79 cms., *Bronce*, Col. Rafael Moneo, Madrid, 1980.



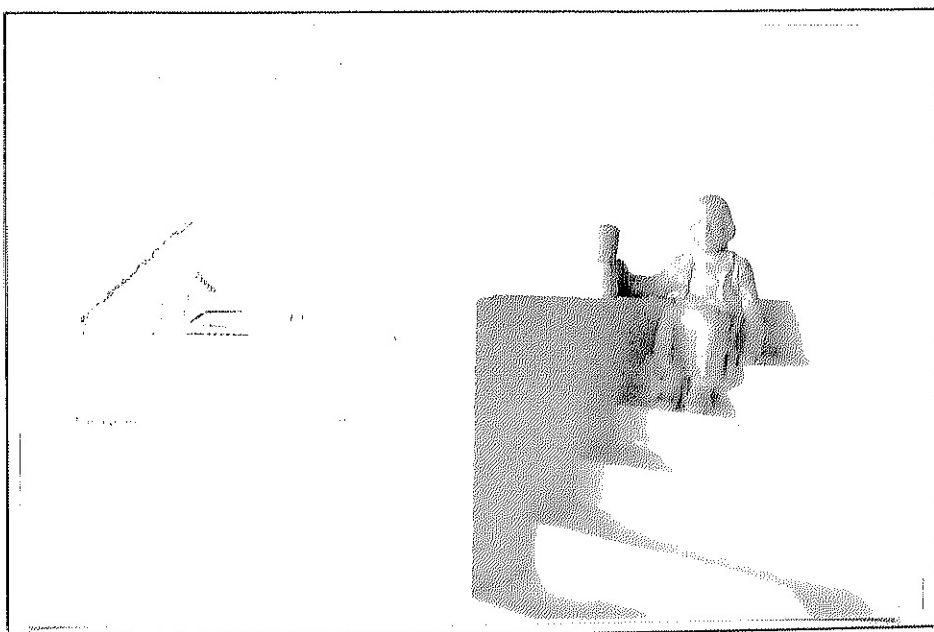
CCXXIII- Isidoro Macabich, (detalle), 130 x 70 x 50 cms.,
Bronze, Jardines de La Carrossa, Dalt Villa, Ibiza, 1978.



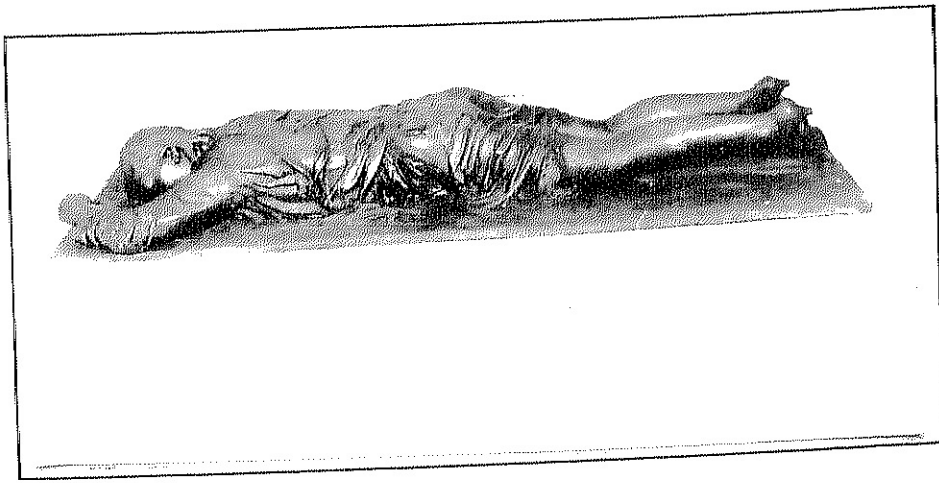
CCXXIV- La Higuera, 370 x 220 cms., *Bronce*, Banco de España, Cádiz, 1983.



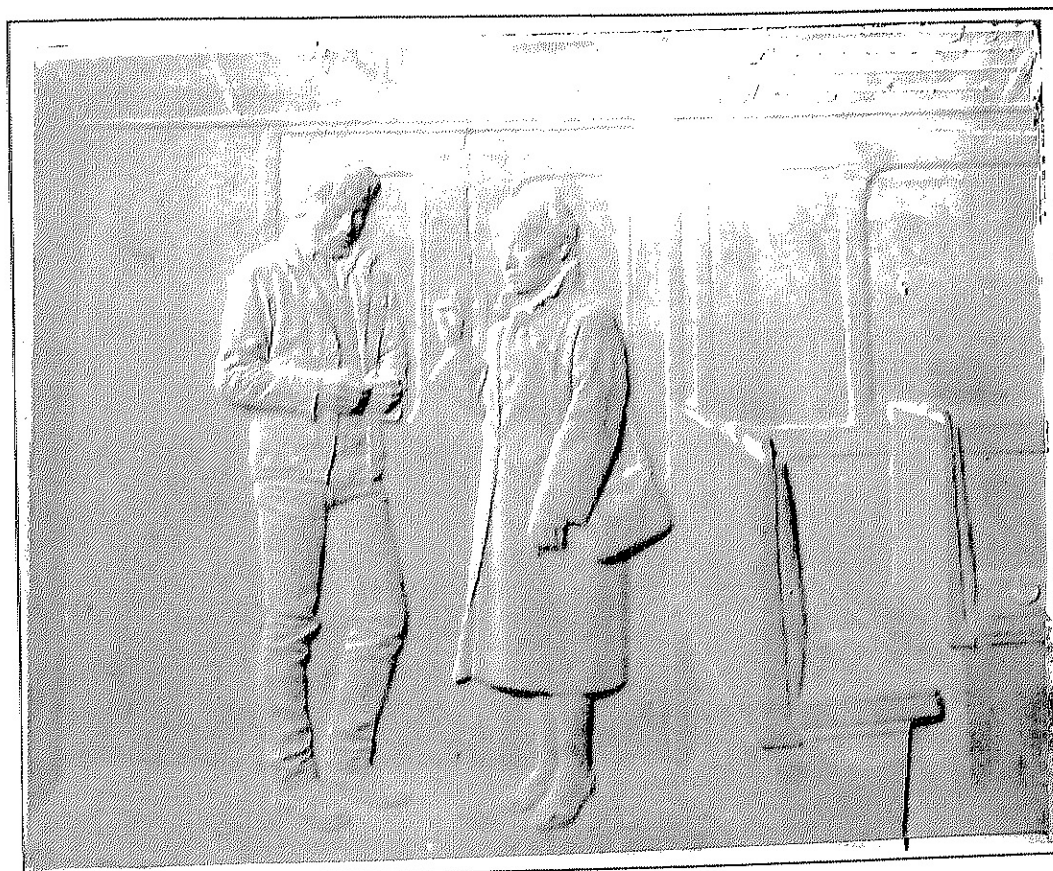
CCXXV- El Membrillo, 370 x 220 cms., *Bronce*, Banco de España, Cádiz, 1983.



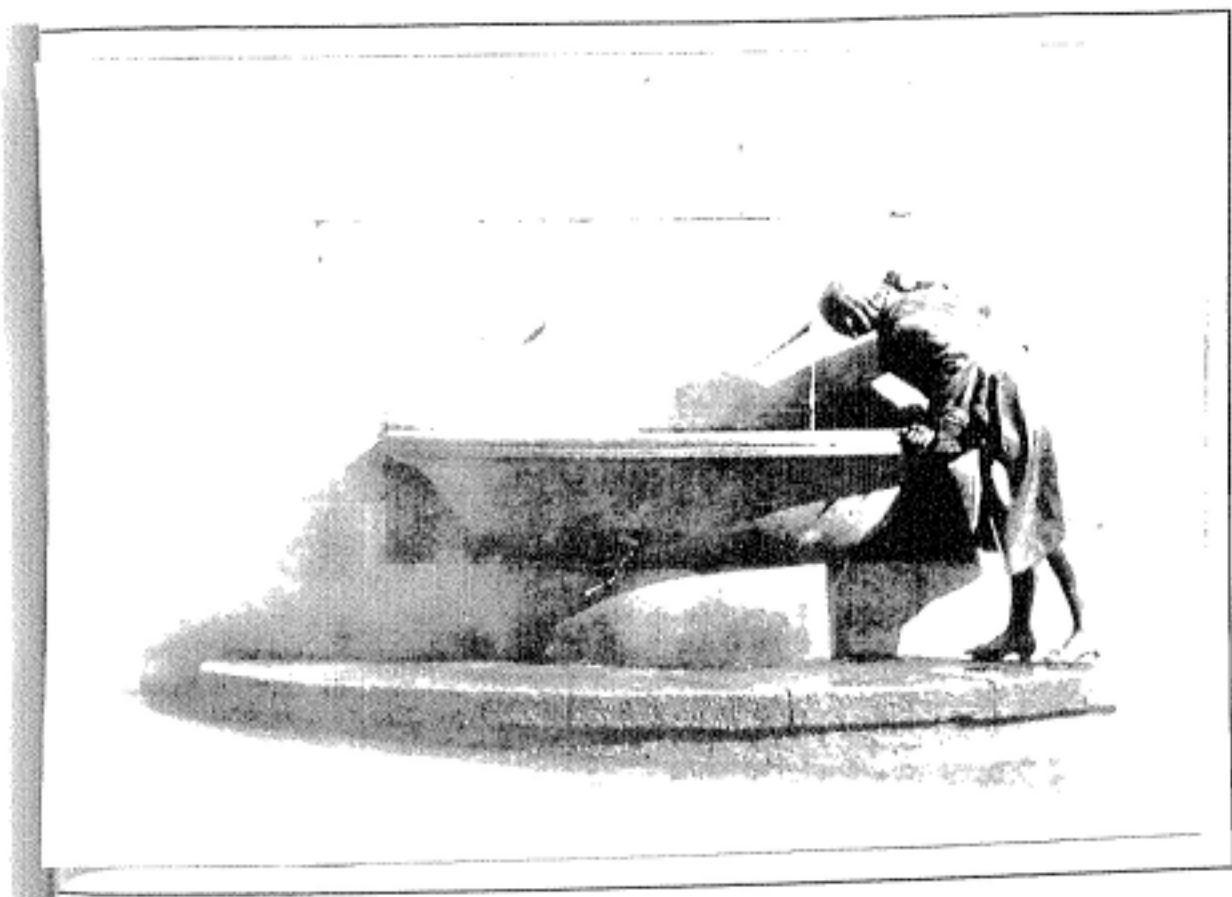
CCXXVI- Monumento a La Constitución, (maqueta, definitivo ver pág. 422) 39 x 19 x 16 cms., Escayola, Col. del artista, Madrid, 1983.



CCXXVII- Ofelia, (parte de la figura de la pág. 165), 25 x 66 x 190 cms., Bronce, (2), Jardines de Villa Cecilia, Sarriá y Col. particular, Barcelona, Terracota, Col. del artista, Madrid, 1982/84.



CCXXVIII- El Metro, 60 x 40 cms., *Bronce*, Estación de Metro de Herrera Oria, *Escayola*, Col. del artista, Madrid, 1983.



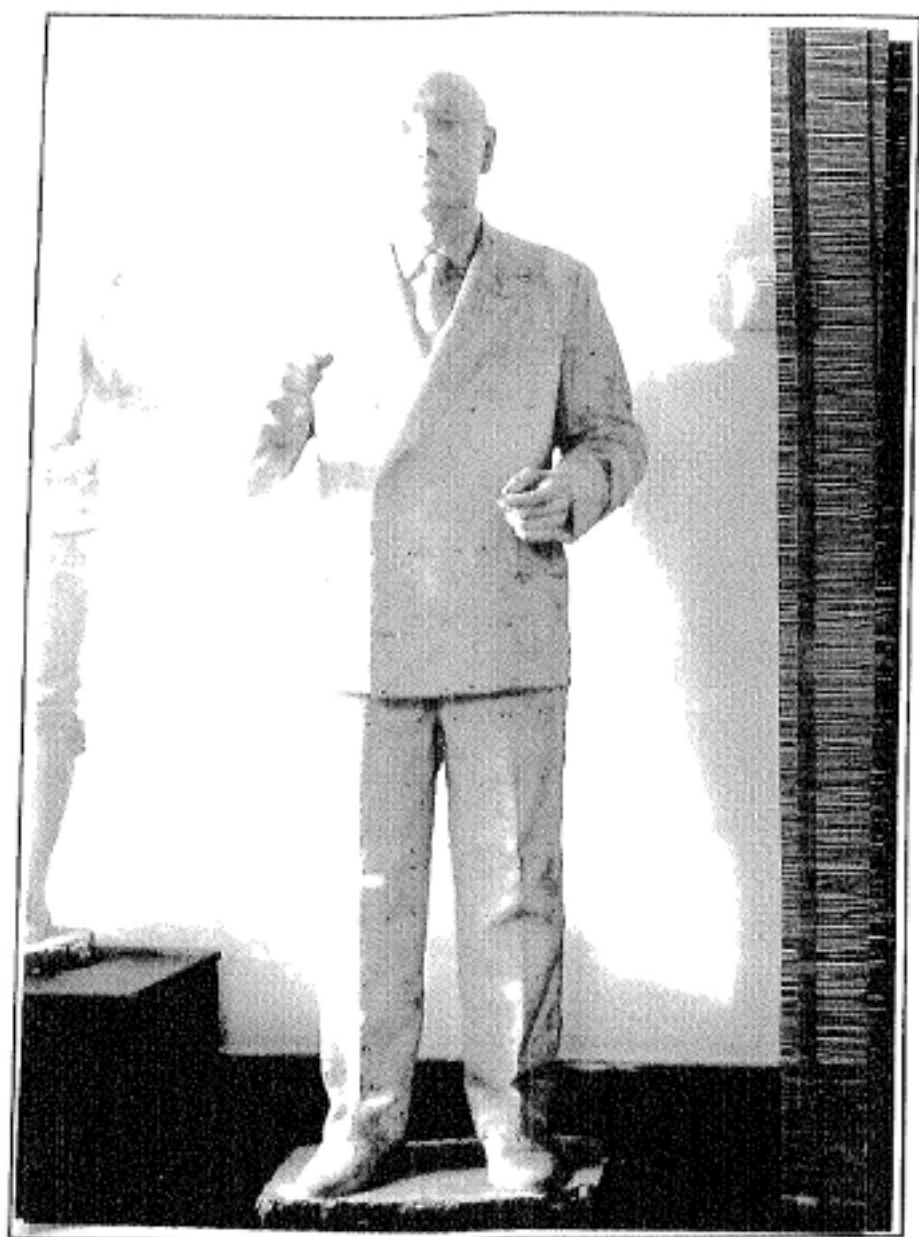
CCXXIX- Fuente, 66 x 170 x 40 cms., *Bronce*, Ayuntamiento de Logroño, 1984.



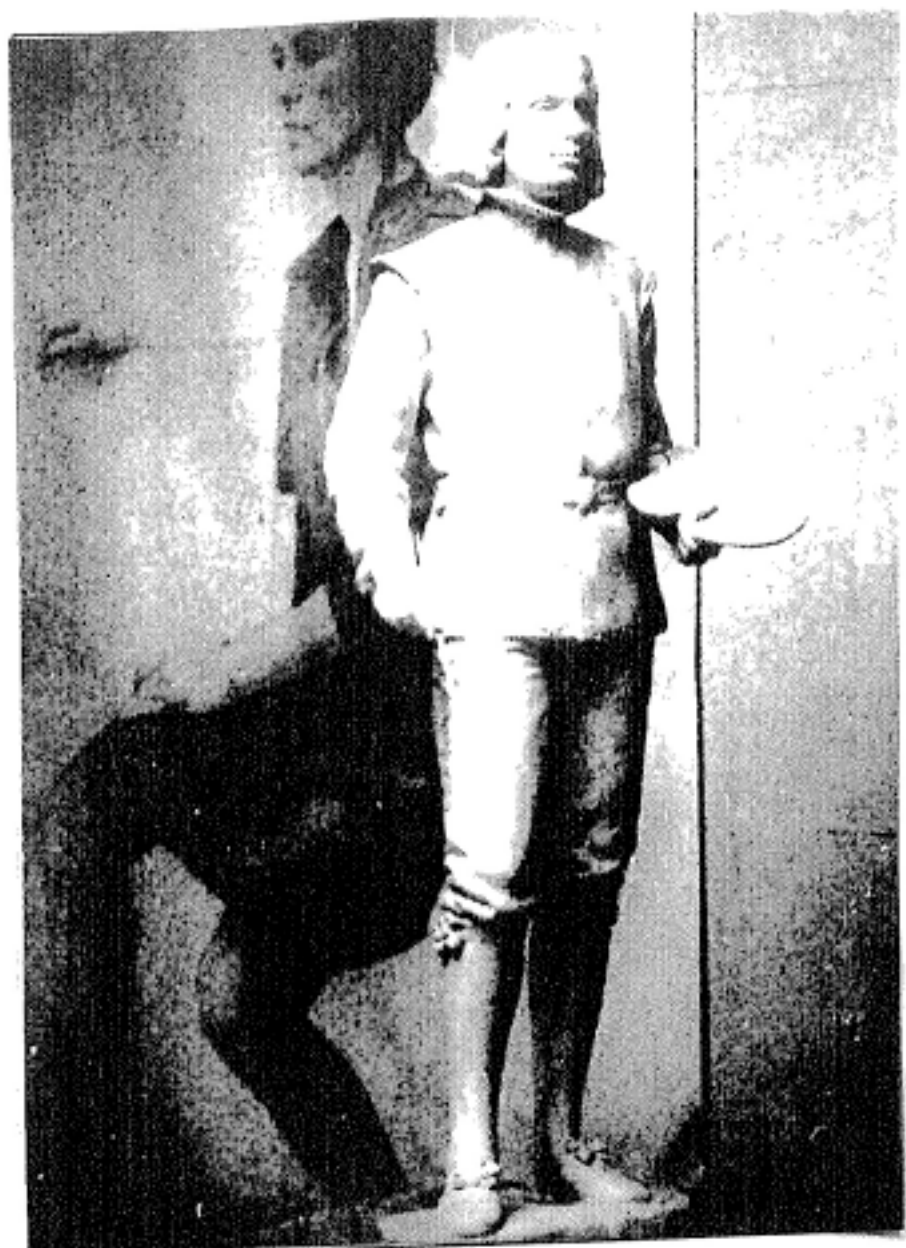
CCXXX- El día, 120 x 90 cms., *Piedra artificial*, Manzanas en Palomeras, Madrid, 1984.



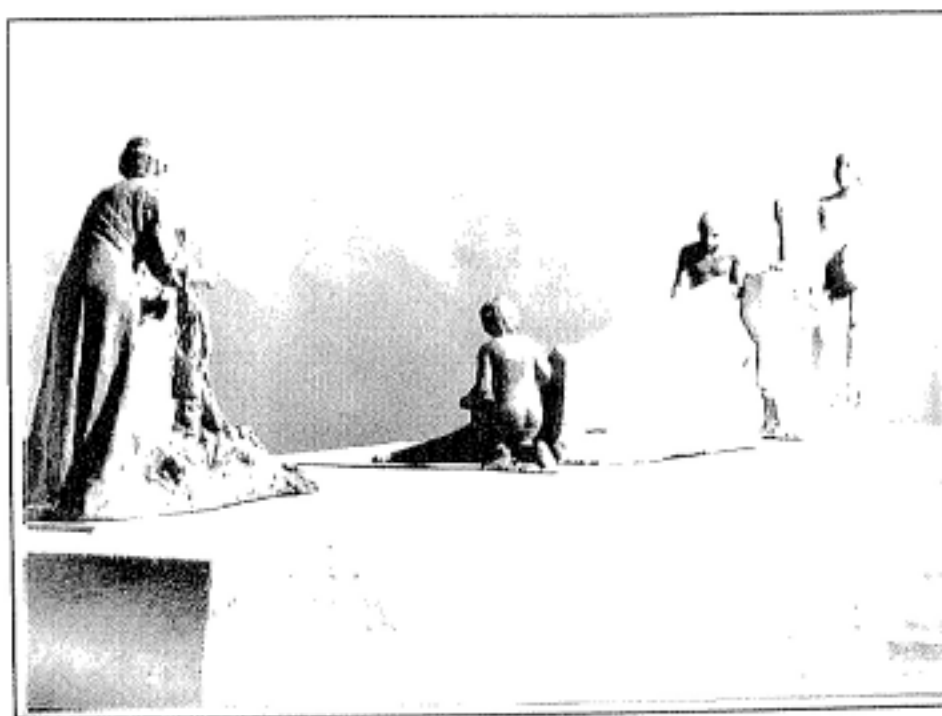
CCXXXI- La noche, 120 x 90 cms., Piedra artificial,
Manzanas en Palomeras, Madrid, 1984.



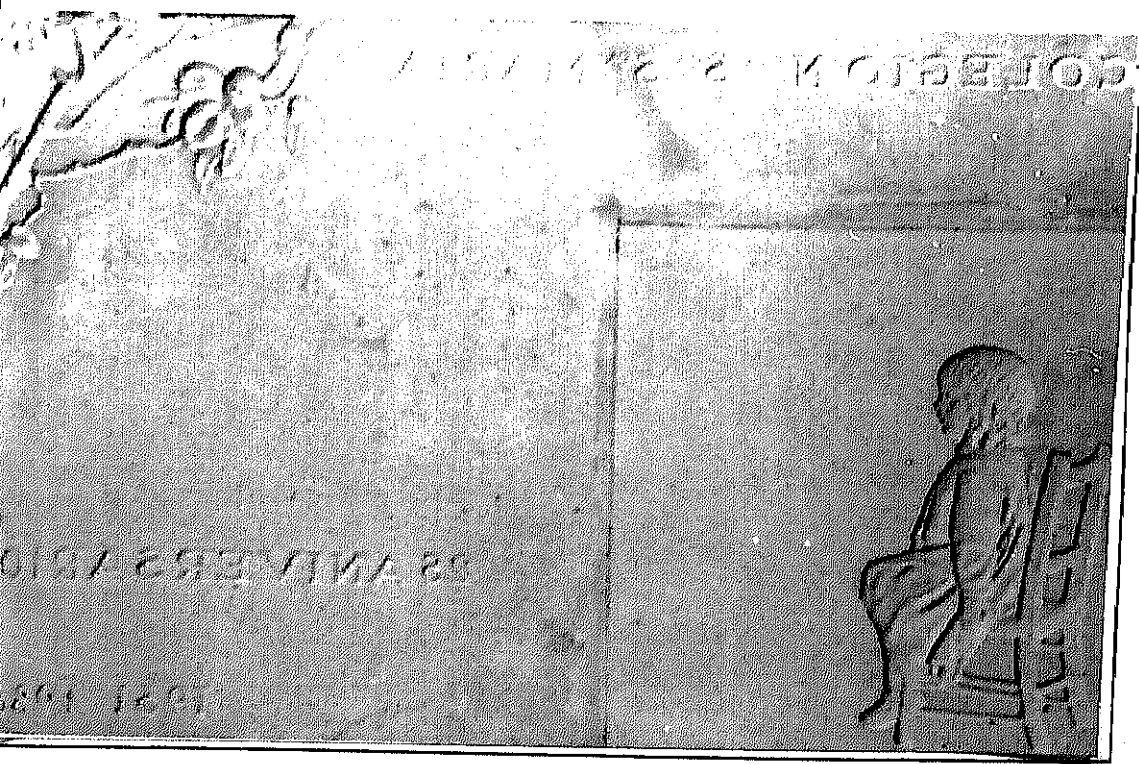
CCXXXII- Enrique Tierno Galván, 250 x 88 x 82 cms., *Bronce*,
Parque Enrique Tierno Galván, Madrid, *Escayola*, 128 x 44 x
42 cms., Col. del artista, Madrid, 1985.



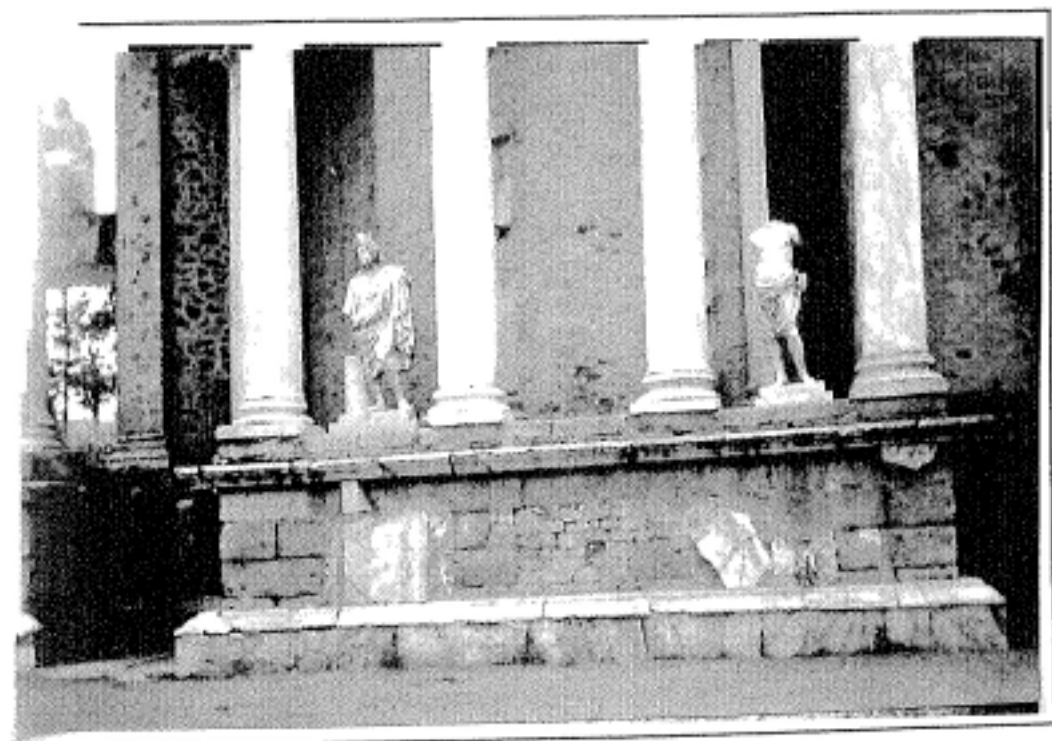
CCXXXIII- Velázquez, 104 x 38 x 23 cms., Escayola, Col. del artista, Bronce, Tamaño natural, C/ Velazquez esquina con C/ Juan Bravo, Madrid, 1986.



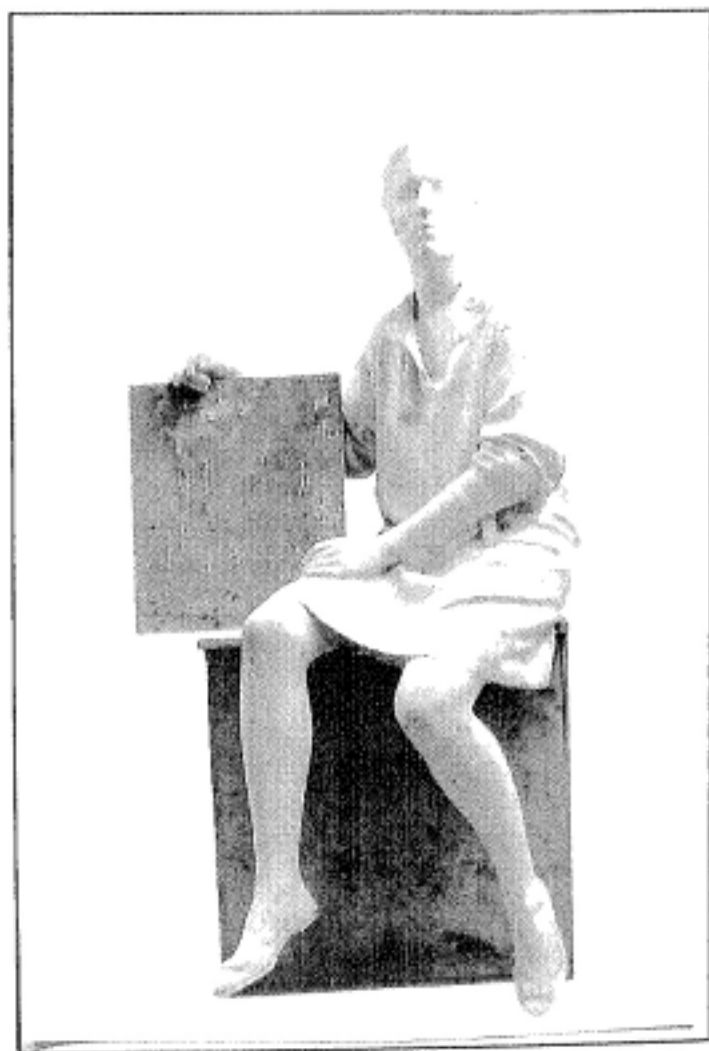
CCXXXIV- Proyecto paseo marítimo de Barcelona,
Desaparecido, (ver datos pág. 394), 1986.



CCXXXV- Niña sentada en el jardín, 28,5 x 45 cms., *Bronce*, Colegio Ntra. Sra. de Sta. María, Parque Conde de Orgáz, Madrid, Escayola, Col. del artista, Madrid, 1986.



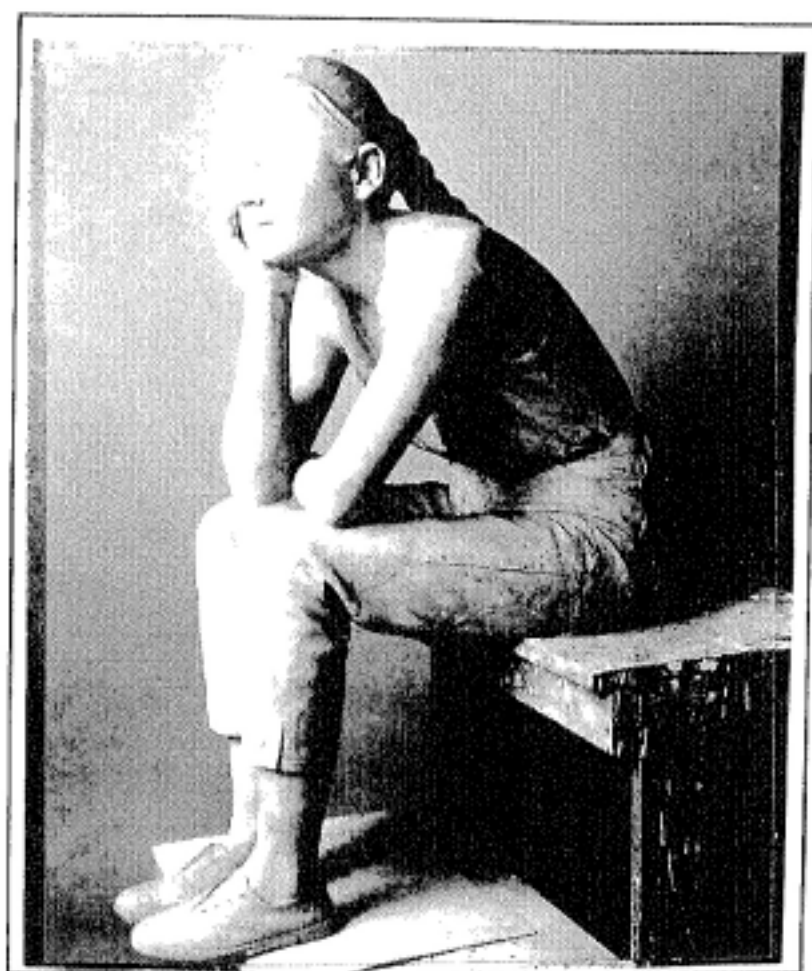
CCXXXVI- Reproducciones para el teatro de Mérida, Mérida,
1981. *.



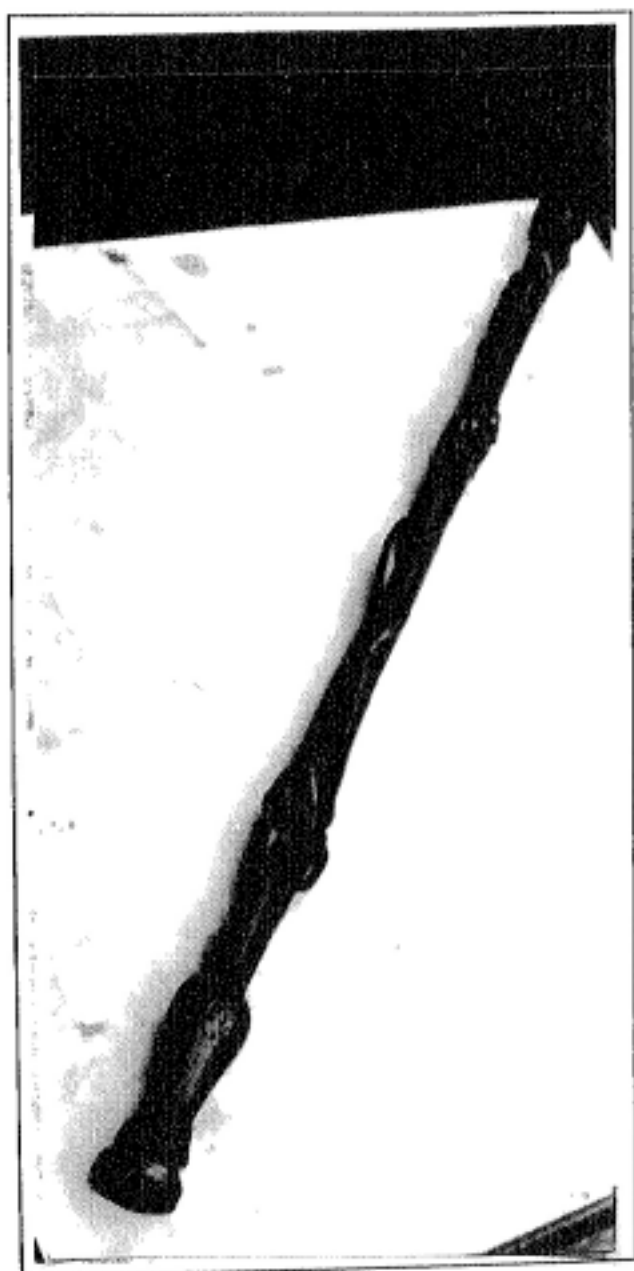
CCXXXVII- Ana Ortiz, 240 x 140 x 150 cms., *Piedra artificial*, Asamblea de Extremadura, Mérida, (forma pareja con otra figura que representa a Pilar Hernández, ver plaqueta nº CCXII, pág. 380), 146 x 58 x 70 cms., *Escayola*, Col. del artista, Madrid, 1988.



CVIII- Talía, 200 x 43 x 45 cms., Bronce, Teatro Rojas, Toledo, Escayola, Col. del artista, Madrid, 1989.



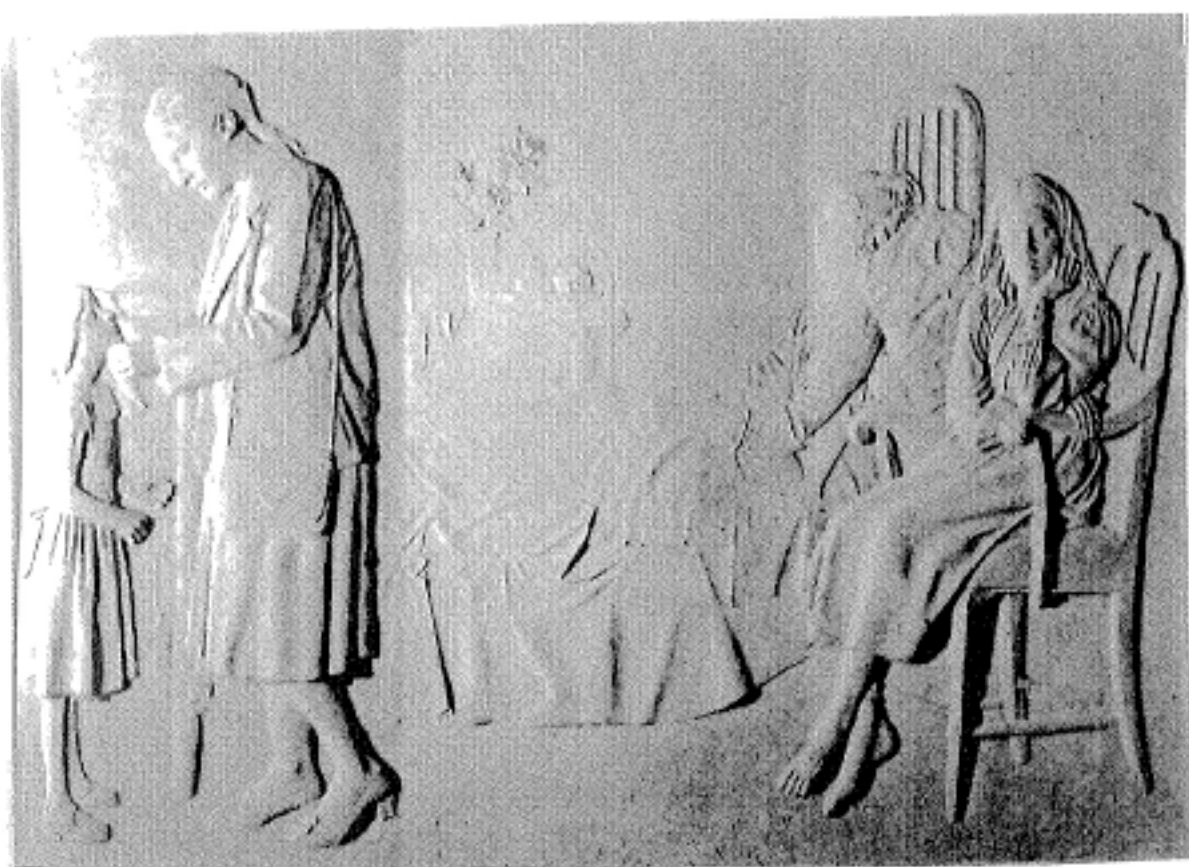
CCXXXIX- Niña de La Constitución, (M^o del Mar), 102 x 68 x 40 cms., *Bronce*, (2), Plaza de La Constitución, Gerona, Escayola, *Bronce*, Col. del artista, Madrid, 1990.



CCXL- Barrote, (varias unidades), 81 x 5 x 6 cms., *Bronce*,
Balaustrada del estanque del Palacio de Cadarso de los
Vidrios, Madrid, 1990.



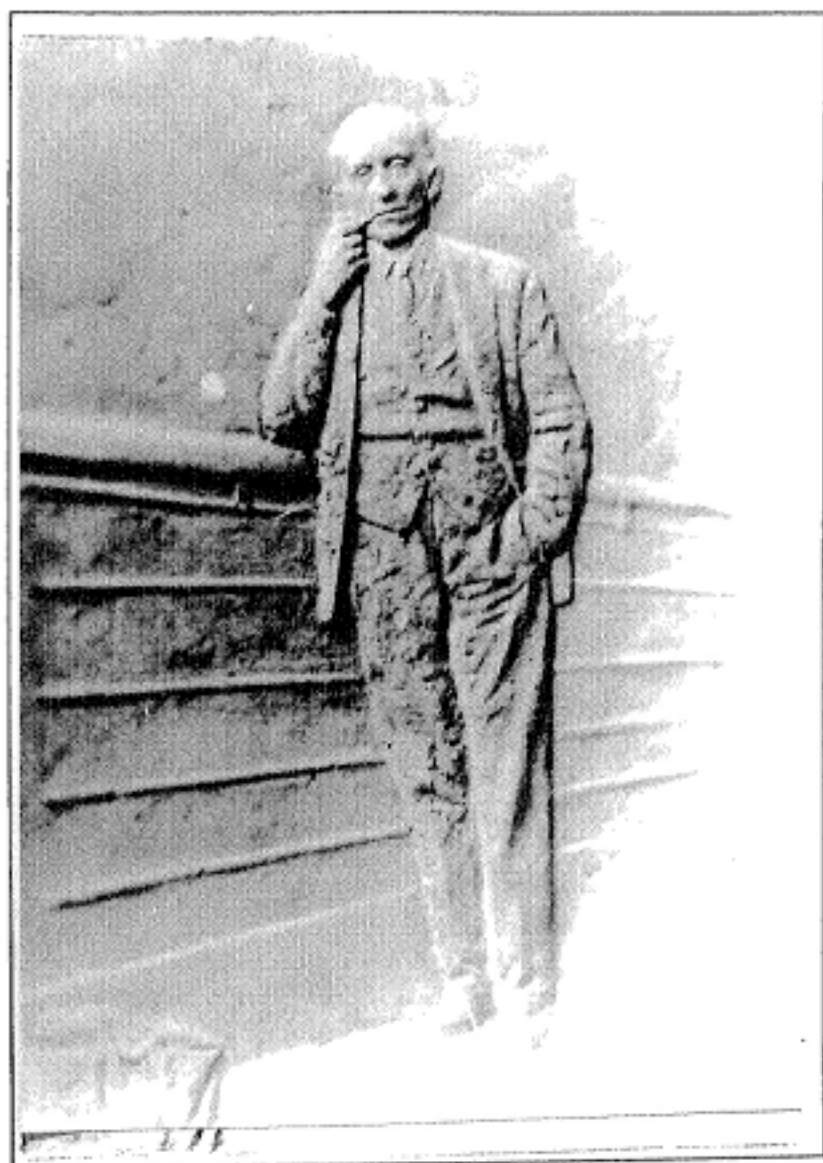
**CCXLI- Francisca
Pizarro, 62 x 20
x 22 cms.,
Escayola, Col.
del artista,
Madrid, 1990.**



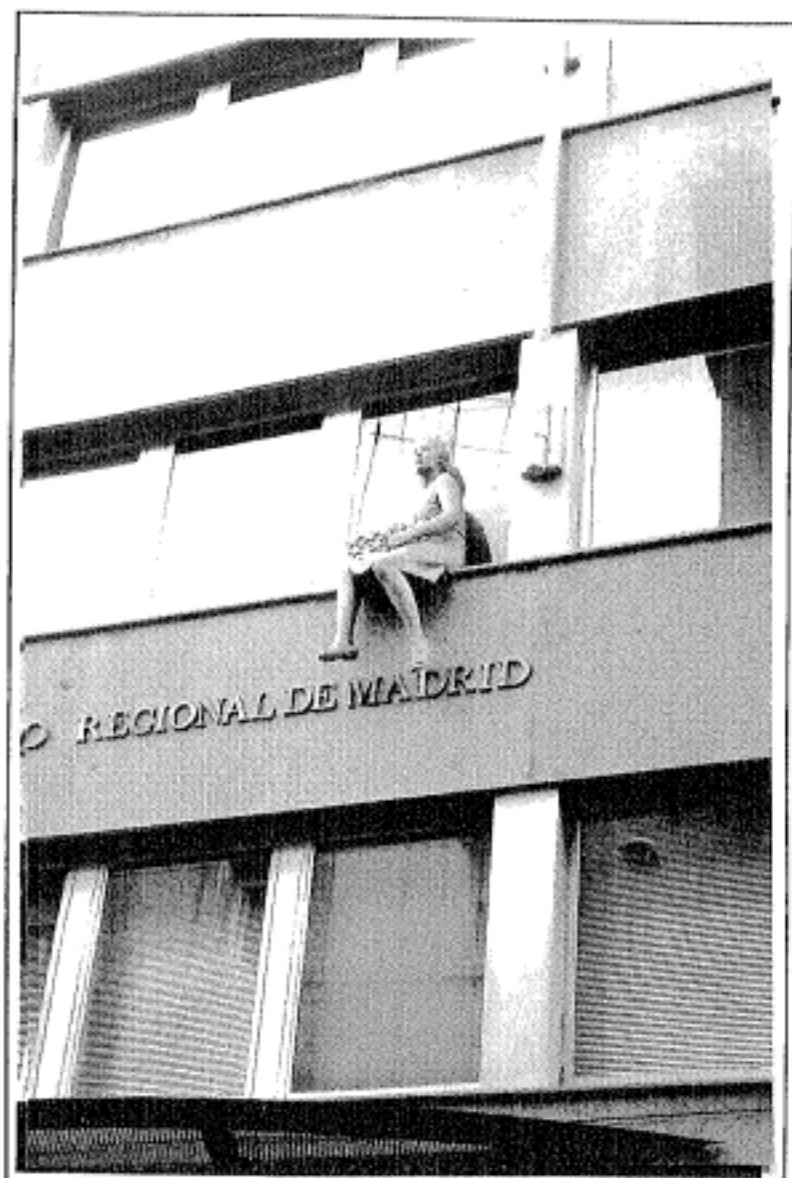
CCXLIII- Visita al hospital, 240 x 352 cms., Terracota, Hospital Mora de Ebro, Tarragona, Escayola, Col. particular, Políester, Col. del artista, Madrid, 1990.



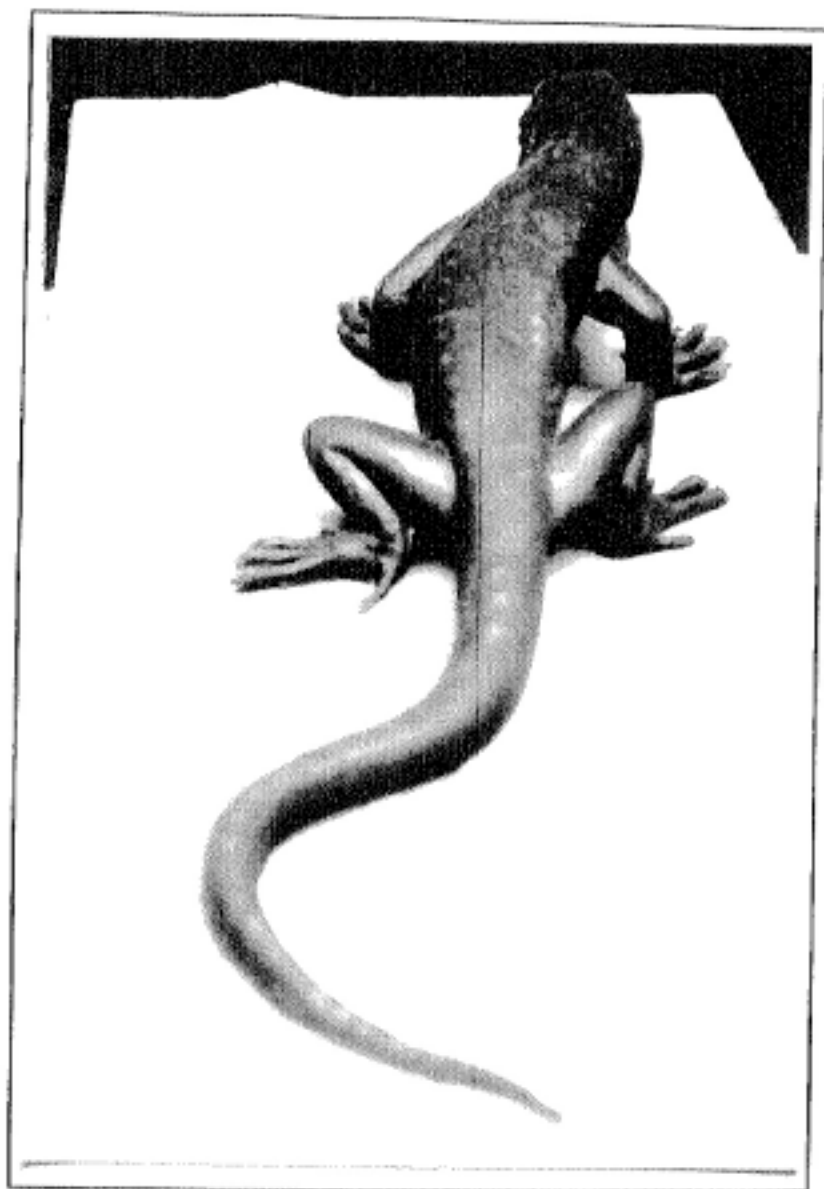
CCXLII- Niño y niña sentados, 39 x 15 x 19 cms. (chico), 41 x 19 x 16 cms., (chica), Escayola, para la Urbanización Barrio Nuevo. San Sebastián, 1992.



CCXLIV- Pompeu y Fabra, 192 x 130 cms., Bronce, Universidad
Pompeu y Fabra, Barcelona, 1992.



CCXLV- Alegoría de la comunidad de Madrid, 174 x 80 x 70 cms., Piedra artificial, Archivo de la Comunidad de Madrid, C/ Talavera, Madrid, 1989/90.



CCXLVI- Lagarto, 45 x 15 x 10 cms., *Bronce*, Archivo de la Comunidad de Madrid, C/ Talavera, Madrid, 1989/90.

6. Comentarios sobre la obra de Francisco López Hernández.

Observando la totalidad de la obra de Francisco López Hernández podemos apreciar cómo siempre aparecen representados los mismos personajes. Estos son su familia y amigos, exceptuando encargos ocasionales donde representa a quienes realizan el encargo en cuestión. Así, el retrato de Blanca Gandarias y Teresa Jiménez-Hillas (pág. 300), y aun así, en muchos de los casos y sobre todo en el campo de sus relaciones con arquitectos, sus parientes y amigos siguen posando para los monumentos. Ejemplos de esto son Las Manzanas de Palomeras (págs. 413,414), en las que El Día es su hijo Franchesco y La Noche su novia Ana Ortiz, quien vuelve a utilizar en las figuras para la Asamblea de Extremadura (pág.420); también, la figura de Talía (pág. 421), para la que posa su mujer Isabel Quintanilla. No obstante, a veces recurre a la fotografía, si bien es contrario a este método y la usa más en los relieves y dibujos que en la escultura, salvo excepciones como el monumento a Isidor Macabich (pág. 406) y el de Enrique Hierro Galván (pág. 415), donde, al tratarse de monumentos costumbristas, tuvo que recurrir a este procedimiento para realizar los retratos. En la escultura de bulto redondo, el concepto personal que de ella tiene F.L.H. es el retrato. Si bien plantea

la escultura como retrato, sin embargo, a la hora de acometer un proyecto y después de haber escogido el modelo, omite todo aquello que considera que no forma parte de "su escultura", a pesar de la absoluta fidelidad que guarda al modelo en cuanto a los elementos que forman parte de la composición obligándoles a pasar a veces durante meses con la misma ropa, pelo, postura... Como ejemplos ilustrativos podemos citar el Retrato de Isabel Quintanilla (pág. 158), o el Busto de Consuelo de la Cuadra (pág. 85).

Otra observación pertinente respecto a la obra de F.L.H. es que retoma un mismo tema en distintas épocas, como si le ofreciera en el paso del tiempo posibilidades distintas y nuevas soluciones. Para ilustrar esto nos apoyamos en varios ejemplos. El primero tiene su punto de partida en la figura de Franchesca (pág. 159), que vuelve a utilizar con otra solución en el Grupo funerario (pág. 165), y más adelante, en la Niña bebiendo (pág. 9); otro es la figura grande del Grupo funerario (pág. 165) que más tarde es utilizada esta vez de forma independiente, en la mujer ahogada (pág. 410); también, la figura de Ana Ortiz (pág. 40), donde efectúa variaciones apreciables como la cabeza, cuyo modelo en la figura de la Alegoría de la Comunidad de Madrid (fig. 428); es su mujer Isabel Quintanilla. Un tema que trata en distintas épocas y que resulta muy curioso, en virtud de las

distintas soluciones que le da es el relacionado con el teléfono. La primera obra que nos encontramos sobre este tema es en *Manos al teléfono* (pág. 228) de 1973; en 1982 otro dibujo, *Telefoneando* (pág. 292), que da lugar al *Relieve para la telefónica* (pág. 346), primer proyecto para la realización del definitivo *Bajorrelieve edificio central de la Telefónica* (pág. 403), estos los últimos realizados en 1984. Como último ejemplo citaremos el relieve *Isabel en la calle Primera* (pág. 347), sobre el que efectúa un dibujo posterior *Isabel Quintanilla* (pág. 311) cuyo origen es el realizado (el dibujo), 10 años antes, *Isabel Quintanilla* (pág. 283). Como ejemplo orientativo del uso temático que hace Francisco López Hernández de su entorno más próximo, citaremos uno muy representativo: su estudio de la calle Primera, que habrá de ser objeto de los dibujos *Ventana de noche* (pág. 23), *Taller nocturno* (pág. 243), *Interior* (pág. 265), *Ventana al estudio* (pág. 268), *Nocturno en el estudio* (pág. 273), *Ventana del taller* (pág. 277), e *Interior del estudio* (pág. 279). Podemos asimismo recordar la anterior observación respecto a cómo el mismo tema le permite lecturas distintas con el paso de los años.

Un aspecto importante, es la evolución que se puede apreciar en la técnica que emplea F.L.H. en el relieve. En un principio es que realiza en los años 1960/63 *Interior* (pág. 329),

Entierro (pág. 330) e Interior (pág. 333), contrastan con otros realizados en la misma época, Jardín (pág. 331) y Mis padres comiendo en un restaurante con unos amigos (pág. 327). En los tres primeros el relieve es mucho mayor, asemejándose a la técnica que utiliza su hermano Julio López Hernández; los segundos son más bajos, como si iniciaran el camino hacia la técnica que habría de adoptar definitivamente en los posteriores Pila del colegio Sta. María (pág. 328) y La puerta del estudio de Urola (pág. 332), hasta llegar a los últimos, Visita al hospital (pág. 425) y Pompeu y Fabra (pág. 427).

Otra peculiaridad a tener en cuenta es la diferencia que encontramos entre los encargos y la obra personal (citando como ejemplo una serie de medallas). Si bien en ambos casos la profesionalidad es evidente, podemos apreciar una sensible diferencia en su compromiso personal con la obra, como en Azorín (pág. 355), Ganivet (pág. 356) y Año Santo Jacobeo (pág. 371), cuyas características de encargo condicionan la libertad del artista. No ocurre así sin embargo en, Mesa del taller de sus padres (pág. 357), Bodegón (pág. 365), Maribel en una silla (pág. 366) y Recién nacido (pág. 367), donde podemos apreciar todos los rasgos que caracterizan su obra, como la intimidad que reflejan. Los cambios, patentes en los ejemplos citados, nos demuestran que Francisco López Hernández es un artista en continua evolución,

cuya búsqueda le lleva a retomar soluciones anteriores.
Se establece así un ritmo cíclico en el desarrollo de su obra,
que le confiere un carácter muy estable; por utilizar un término
popular, diríamos que tradicional, siempre y cuando se entienda
por tradicional, aquello que, sin estar anclado en el pasado,
observa, respeta y analiza los logros de épocas anteriores,
otorgando al oficio una gran importancia.

7. Citas.

- (1)- AZAHARA, Pedro, TEIXIDOR, Pepita, "Paco López escultor", *QUADERNS*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio, 1984.
- (2)- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco, "Proceso y creación de una obra escultórica", *Tesis Doctoral*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990, 296 págs.
- (3)- WUTHENOW, Ernst. *Realistas españoles, dibujos*, Galería Kornfeld, Zürich, 3-10/15-11, 1975.
- (4)- GEBHARDT, Heiko. "Algo mágico de Madrid", *Stern*, nº 35, Alemania 1973.
- (5)- QUINTANILLA, Isabel, "Esculturas para la Arquitectura", *ARQUITECTURA* nº 263, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, Noviembre-Diciembre, 1986 (págs. 38-50).
- (6)- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. *Proyecto docente, Asignatura: Medallas*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988 (68 pp.).
- (7)- "Restauración del convento de San Benito en Alcántara", *ARQUITECTURA*, Nº 244, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, IX-X/1983 (págs. 41-48).
- (8)- AA.VV. *El patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid*, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989.





(9)- "Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo", *ARQUITECTURA*, nº 236, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, V-VI/1982, (págs. 9-20).

(10)- RUIZ CABRERO, Gabriel. "Sobre Bankinter, ¿ un americano en Madrid ?", *ARQUITECTURA*, Nº 208-209, Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, IX-X-XI-XII/1977, (págs. 105-109).

(11)- "Jardines VILLA CECILIA Sarriá, Barcelona 1982-1984", *ARQUITECTURA*, nº 262, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1986 (págs. 57-61).

(12)- *ON*, Revista de diseño, Barcelona, Septiembre 1987 (pág. 40).

(13)- "Jardines en la Villa Cecilia y entorno en la quinta Amelia", *QUADERNS*, nº 164, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1985 (págs. 142,143).

(14)- MONEO, Rafael. "Francisco López", *Ayuntamiento de Logroño*, Logroño 1984.

(15)- "Las Manzanas de Palomeras", *ARQUITECTURA*, nº 242, Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1983.

(16)- "Francisco López ultima la estatua de Tierno en el aniversario de su muerte", *EL PAIS*, Martes, 20 de Enero de 1987.

(17)- MONTOLIU, Pedro. "Francisco López trabaja en la estatua de Tierno que se instalará junto al planetario", *EL PAIS*, Jueves, 24 de Julio de 1986.

(18)- M.A. APEZTEGUIA. "Se termina la escultura de Tierno", YA, 10 de Octubre de 1986 (pág. 20).

(19)- "El edificio Bankinter", EL PAIS Semanal, Madrid, Domingo 28 de Septiembre de 1986.

(20)- M. de SOLA MORALES. "Barcelona, la ciudad y el puerto: la historia continúa", ARQUITECTURAS bis, nº 50, Barcelona, Junio, 1985 (pág. 14).

(21)- CABEZA ARNAIZ, Guillermo. "De la ermita al capitolio", La Escuela de Madrid, nº 9, Revista de Arquitectura, Madrid, Mayo, 1985.

(22)- "Rehabilitación del Teatro Rojas en Toledo", ARQUITECTURA, nº 274, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1988 (págs. 67-69).

(23)- "Hospital Mora D'Ebre", EL CROQUIS, nº 188, Revista de arquitectura y diseño, Madrid, Noviembre, 1988 (págs. 44-46).

VI. INFLUENCIAS EN SU ENTORNO.

VI. INFLUENCIAS EN SU ENTORNO.

En este capítulo tratamos de las influencias, que ha ejercido Francisco López Hernández en aquellas personas que en algún momento han coincidido con él, sobre todo quienes le han tenido como maestro en el campo del aprendizaje artístico.

Esta relación ha obedecido en gran medida a su condición de profesor de la clase de medallas en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En este recinto se produjeron los primeros encuentros con quien, en un principio, era un simple maestro de una asignatura. Después, sin embargo, sus alumnos-y muy especialmente algunos de ellos- conectarían con el artista, en su doble condición de persona y maestro. F.L.H no sólo transmitía su asignatura, sino que también mostraba al artista que es.

Evidentemente no todos los alumnos que han pasado por sus manos, se han vinculado de la misma forma con él, ni a lo mejor les interesaban tanto ese tipo de enseñanzas, pues es fundamental para ello el estar en un principio sensibilizado con una manera determinada de comprender e interpretar la creación artística.

A través de sus ex-alumnos se advierte claramente, a mi juicio, la influencia que un artista como Francisco López Hernández puede llegar a ejercer sobre las nuevas generaciones de artistas, la

mayoría de los cuales aún no han alcanzado la madurez en su lenguaje artístico.

Quiero resaltar, no obstante, que el término "influencias" no se debe confundir con la simple imitación. Nos dejamos influir por aquello que nos es más conocido, más familiar, aquello que sentimos más próximo a nuestra manera de ser, sin evitar las propias inquietudes a la hora de acometer la creación de una obra de arte.

Nos limitaremos, pues, a enfocar este capítulo de influencias en el ámbito de Francisco López Hernández como profesor de la clase de medallas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, citando a aquellos alumnos que según declaraciones del propio F.L.H., son seguidores de una tradición. Asimismo y más minuciosamente, haremos una breve exposición de la obra de aquellos que, en el campo de la creación personal, son continuadores de la misma tradición.

Las fuentes de información y selección de las personas aquí citadas proceden de entrevistas con el propio F.L.H.

Quisiera hacer constar que la amplitud del tema permitiría realizar un trabajo de investigación independiente; así, por considerar que nos apartaría del tema que tratamos, lo exponemos tan sólo como mero planteamiento.

1. Conceptos sobre la docencia impartidos por Francisco López Hernández.

Nos limitamos a exponer en el presente apartado aquellos principios básicos en los que F.L.H. asienta su teoría general sobre lo que, a su juicio, debe conformar la enseñanza artística de una materia como la clase de Medallas. Esta teoría es aplicable, desde su punto de vista, a todo tipo de enseñanzas artísticas.

"Conviene aclarar, sin embargo, que esta disciplina, al igual que otras enseñanzas artísticas, viene configurada de una parte por la transmisión de unos conocimientos exclusivamente técnicos y de otra, por aquellos de contenido estético... Por sus reducidas dimensiones y las características particulares en el tratamiento del relieve, el dominio del modelado de la medalla precisa de una preparación bien orientada y una ejercitación prolongada a fin de que la actividad manual logre alcanzar y cumplir los objetivos propuestos a través de un programa mental y estético previo; programas o proyectos que vendrán elaborados en los primeros trabajos por el profesor de la asignatura y por el propio alumno en ejercicios más avanzados. En cualquier caso tales proyectos tendrán por finalidad la de capacitar al alumno en la destreza y dominio del contenido del oficio que indudablemente corresponde al arte de la medalla, poniendo el acento, en la intención docente, sobre estos aspectos del quehacer profesional más ligados a los conocimientos prácticos y medios instrumentales inherentes a esta disciplina. Creo conveniente, para una mejor comprensión de cuanto viene expuesto, aclarar aquí y definir qué entiendo por oficio en la docencia artística. Tiene la palabra oficio una resonancia antigua y notable, que evoca una larga tradición de servicio, tradición que viene acaso desde las primeras realizaciones históricas y cuyo caudal está constituido por un compendio operativo de conocimientos y experiencias que, en continuo contraste con el uso, se viene transmitiendo de generación en generación; y aquí, como en toda tradición y en todos los campos del saber humano, aparecen las dos fuentes de tradición: culta y

popular; intelectual y artesana, cuyas corrientes se comunican por medio de continuos trasvases e influencias. Comúnmente asociamos los conceptos tradición-oficio, pero al referirnos al caudal que éstos nos transmiten, nos interesa precisar su carácter renovado, selectivo y fluyente, en contraposición a un pasivo depósito formado por simple acumulación. Tiene entonces el concepto tradición su verdadero sentido renovador y creador. Es en esencia la tradición un caudal de espíritu, capaz de nutrir e impulsar la acción creadora en todos los ámbitos del hacer humano. Investigar en profundidad es investigar sobre la tradición, y la comunicación con el pasado que toda tradición profesional implica, ensancha y enriquece el horizonte personal.

Suelto y libre, en la medida que lo dominamos, el oficio, como el lenguaje, es una de las formas en que se concreta la tradición, tanto en su versión culta como popular. Es también instrumento de creación por excelencia y base de toda auténtica acción profesional.

Tiene la profesión del arte una dimensión amplia que linda en un extremo con el humanismo y en el opuesto con el ejercicio mecánico y manual; sin embargo tan extenso campo constituye una unidad total, imposible de dividir y separar por estratos. No tiene por ello sentido la alternativa profesión-oficio, entendida la primera en un sentido elevado y culto, en contraposición al carácter práctico y artesanal del segundo. No existe una jerarquía del saber que descienda desde niveles intelectuales y nobles hacia conocimientos empíricos: es un saber único, igualmente noble y considero que solo será un completo artista, en este caso medallista, quien posea una formación en la que ambos saberes se fundan en forma equilibrada.

Sin embargo, el hecho de que a veces, tanto la enseñanza del arte como la práctica profesional hayan descuidado los aspectos más próximos a lo que entendemos por oficio, hace necesario poner atención en ellos y destacarlos en toda su fundamental importancia, restaurando un componente tan insustituible del saber profesional; y considero que interesa hacerlo, no como una simple adición, para completar una parte de lo que está incompleto, sino como algo que debe informar todo el saber de arriba abajo y de abajo arriba, es decir, como algo que impregna y da sentido a todo conocimiento y especulación y que ha de estar en ella desde su mismo origen.

El oficio no es una simple acumulación operativa de conocimientos y experiencias; comporta también una específica formación, de la que se origina una cierta disposición mental y espiritual; significa habitar y compartir un mundo de ideas, de reflejos y actitudes que debe informar y dar sentido a nuestra actividad en todos los niveles".(1)(págs.23-29).

2. Relación de los alumnos de Francisco López Hernández continuadores de su tradición.

Como hemos dicho anteriormente, la relación de personas aquí citadas se ha realizado previa consulta con Francisco López Hernández, ateniéndonos a un enfoque relacionado con el tema del presente trabajo de investigación. Este enfoque no es otro que el de efectuar, en el presente capítulo, un planteamiento para sucesivas investigaciones, en las cuales se pueda retomar el tema y analizarlo en mayor profundidad. Así, la relación es simplemente un punto de partida para desarrollos sucesivos.

Queremos recalcar que este apartado no constituye un bloque definitivo y completo al que no se puedan añadir en un futuro nuevos nombres; sirva esto como aclaración a posibles omisiones, totalmente justificadas si se tiene en cuenta que este tema es un complemento a lo expuesto en los capítulos precedentes.

Dicho esto haremos referencia a los siguientes ex-alumnos de Francisco López Hernández en la asignatura de medallas de la facultad de Bellas Artes de Madrid: Ana Caveró (1937), Vicente del Pozo (1950), José Javier Doncell (1954), Consuelo de la Haudra (1955), Belén González (1957), Elena Díaz del Rivero (1957), Pedro Terrón Manrique (1956) y Horacio Romero (1953).

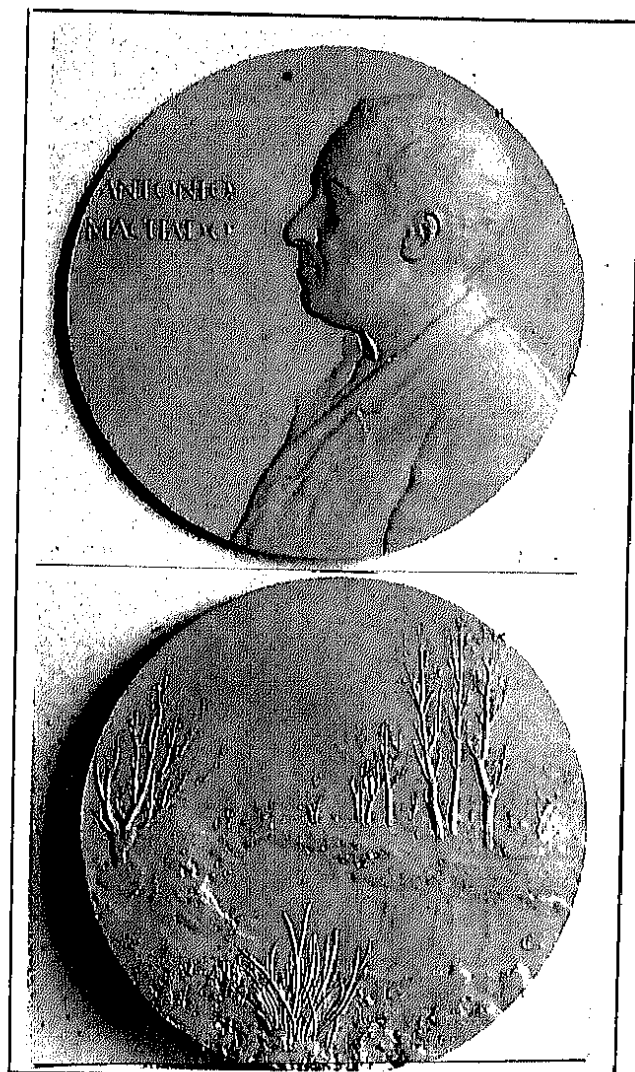
Como ejemplos ilustrativos expondré algunas obras de varios artistas aquí citados que han vertido las enseñanzas de F.L.H. o bien sólo en la faceta de la medalla, o incluso en otros aspectos de su obra personal.

la exposición se realiza de la siguiente manera: en primer lugar se cita la persona y un breve currículum y a continuación se muestran los trabajos más significativos de la posible influencia que sobre ellos se transluce, de su maestro Francisco López Hernández, esto no quiere decir que los trabajos aquí expuestos sean los más representativos de cada artista pero si los que están más relacionados con el tema que nos atañe.

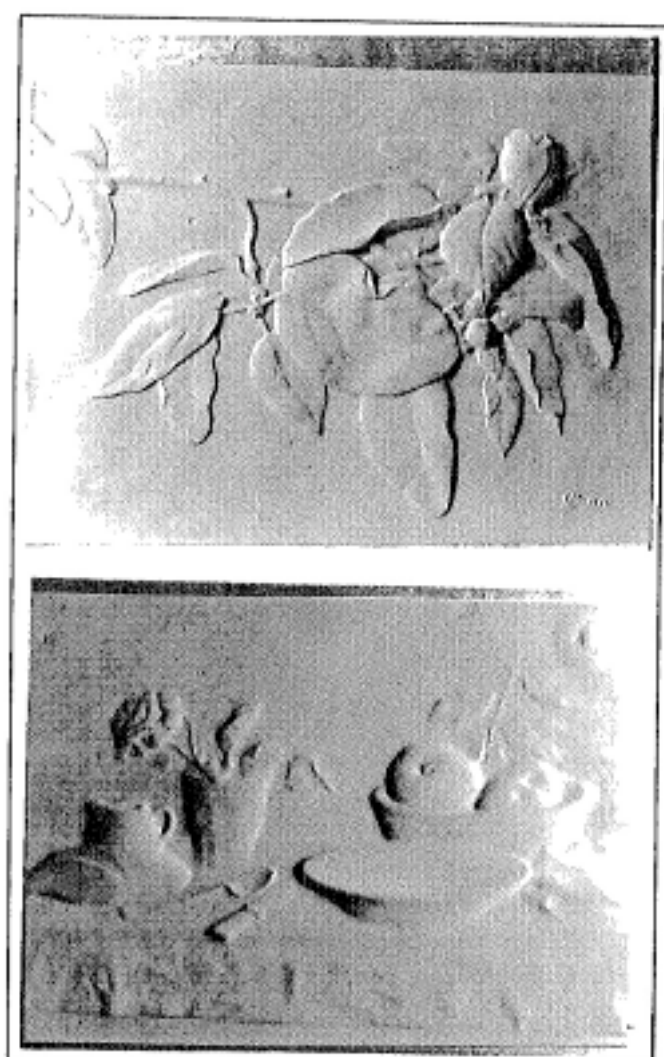
los datos aquí expuestos han sido aportados directamente por los propios artistas.

VICENTE DEL POZO.

Nace en 1950 en Saelices de Mayorga (Valladolid). Realiza sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, entre 1976 y 81. En este mismo centro estudia Medallas en los años 1980-83, obteniendo su licenciatura en 1986. En 1977 recibe el premio de dibujo "Molina Higuera"; en 1980, la beca Rodríguez Acosta de la Facultad de Bellas Artes de Madrid para pintar paisaje en Granada; en 1985 es Premio Nacional de Medalla "Tomás Francisco Prieto" otorgado por la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre; en 1990 Primer Premio Nacional de Dibujo "Antonio del Rincón", de la Excma. Diputación Provincial de Guadalajara; en 1991, Primer Premio XXII Concurso Nacional de Pintura "Villa Almonacid de Zorita". (2).

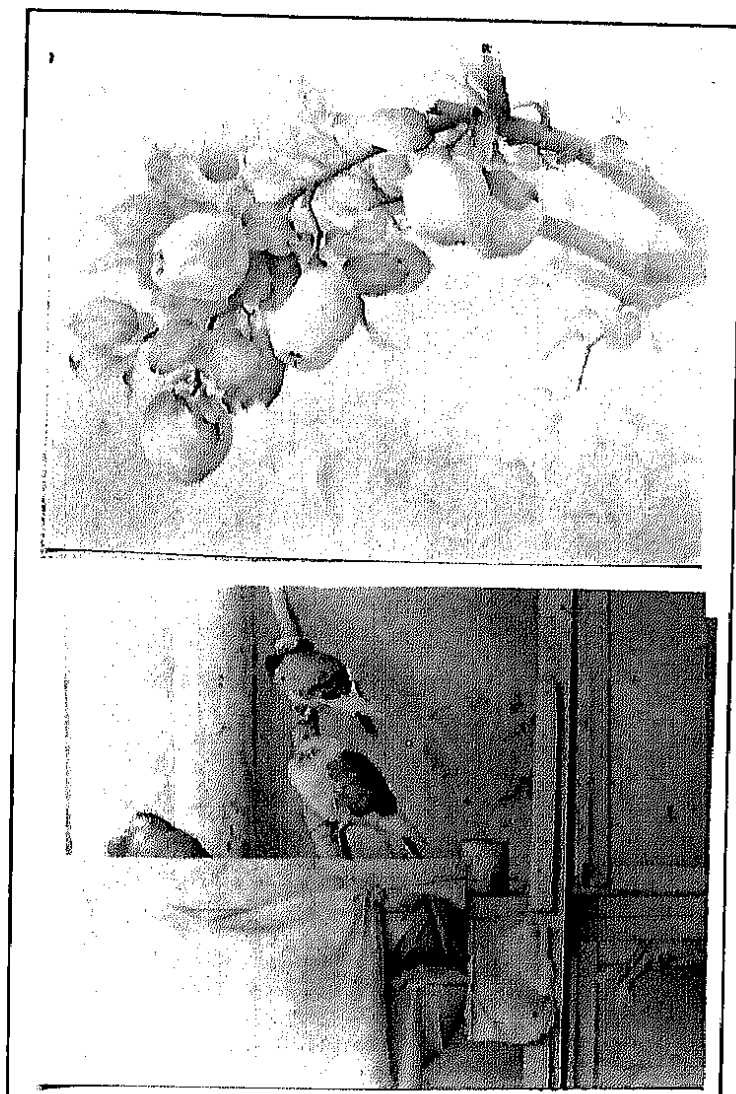


- Antonio Machado, 25 cms., de diámetro, *Bronce, Terracota*, Col. del artista, Acuñada y editada por la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, Madrid, 1985.



- Rama de membrillo en flor, 20 x 25 cms., Terracota, Col. del artista, Madrid, 1990.

- Bodegón de manzanas, 40 x 60 cms., Escayola, Col. del artista, Madrid, 1984.



- Ramo de membrillo, 50 x 65 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1984.

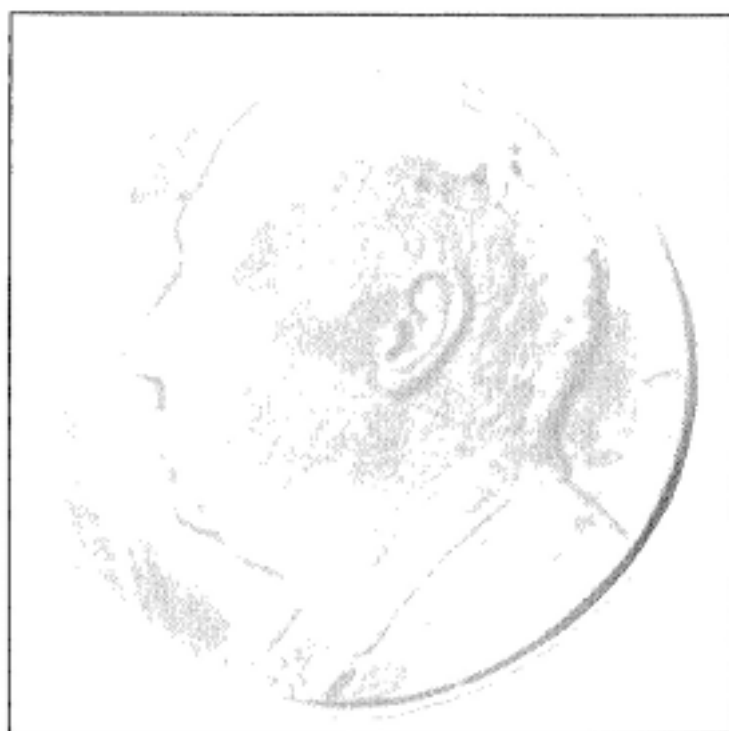
- Su rincón favorito, 73 x 100 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. Diputación Provincial de Guadalajara, 1990.



- Consuelo de la Cuadra, 50 x 60 cms., *Dibujo sobre papel*,
Col. F^a dela Cuadra-Salas, Madrid, 1986.

HORACIO ROMERO.

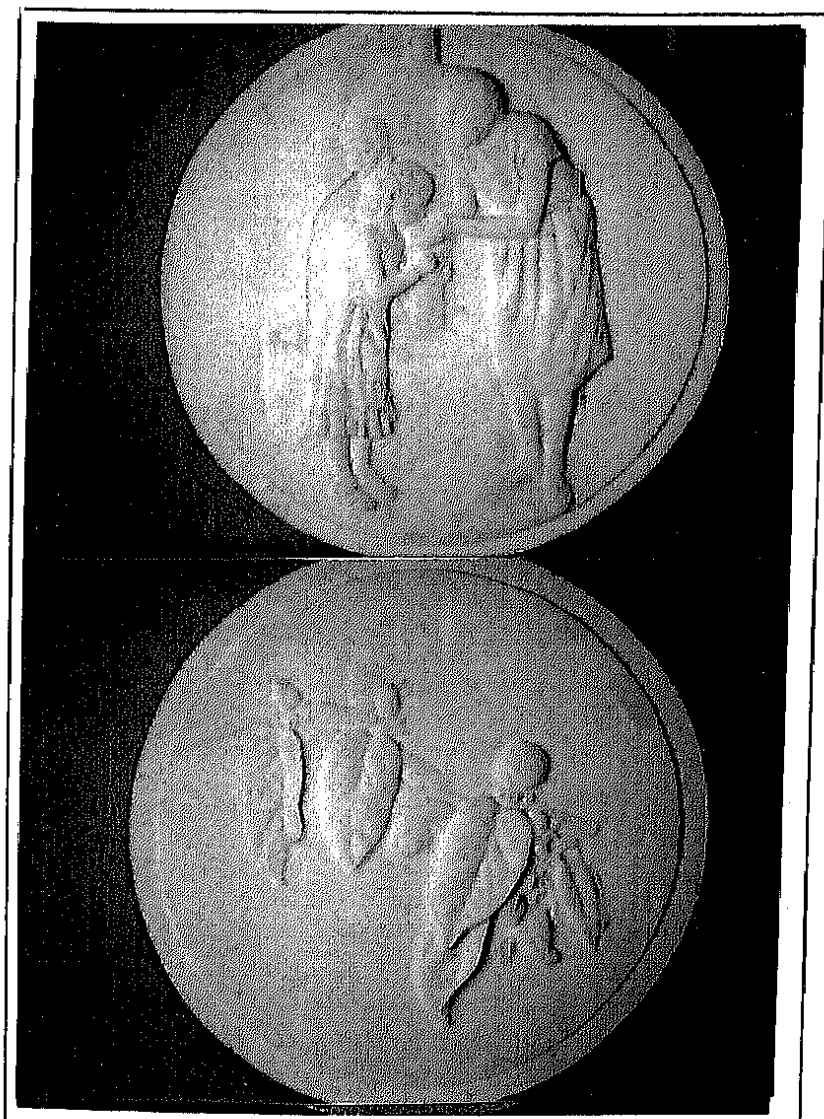
Nace en Tabeallo (Coruña) el 19 de diciembre de 1953. Cursa estudios en la Facultad de Bellas Artes de Madrid entre los años 1975 y 1980, obteniendo su grado de licenciatura en 1981 con la tesina "*Funcionalidad de la forma en la naturaleza, la forma abstracta en escultura*". En 1979 obtiene la beca de Ayllón de la Facultad de Bellas Artes de Madrid por el Departamento de Escultura, y comienza los trabajos para la elaboración de su tesis doctoral "*Forma y contenido en la escultura de Francisco Toledo*", en 1982, bajo la dirección de Consuelo de la Cuadra. Entre 1981 y 1982 asiste a las clases de medallas de F.L.H.; en 1982 obtiene mediante oposición la plaza de Profesor de entrada de "Modelado y vaciado" de las escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos; en 1985 participa en el "Plan Experimental del Bachiller Artístico"; en 1986 es nombrado Vicerrector de la escuela de A.A. y O.A.; y en 1992 accede por oposición a la cátedra de Artes Plásticas y Diseño plaza que desempeña en la Escuela de A.A. y O.A. de la C/ Estudios de Madrid. En la actualidad, comparte su tarea docente con las clases de Medallas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, en calidad de profesor asociado a tiempo parcial.



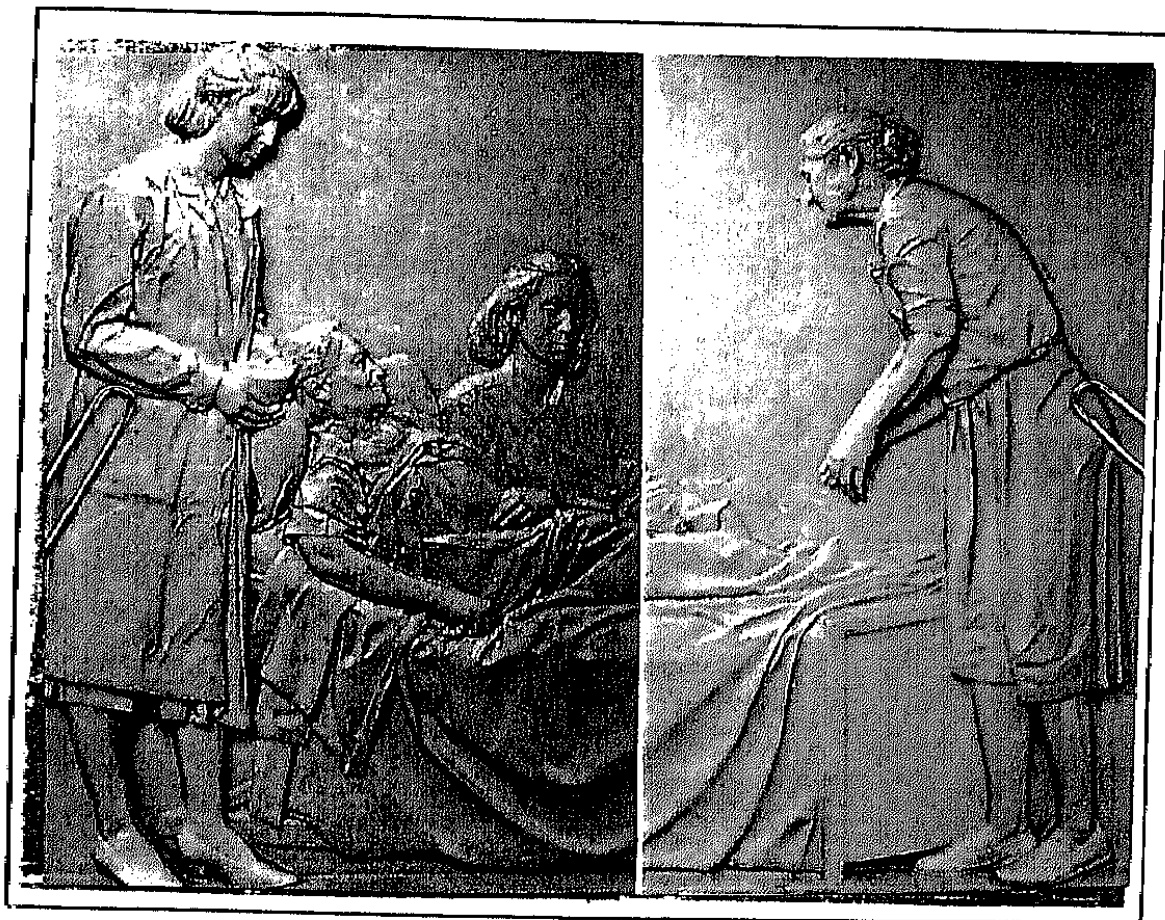
- Retrato de Francisco López Hernández, 8,5 cms., de diámetro, *Bronce*, Col. del artista, Madrid, 1991.

OSE JAVIER DONCELL PAGOLA.

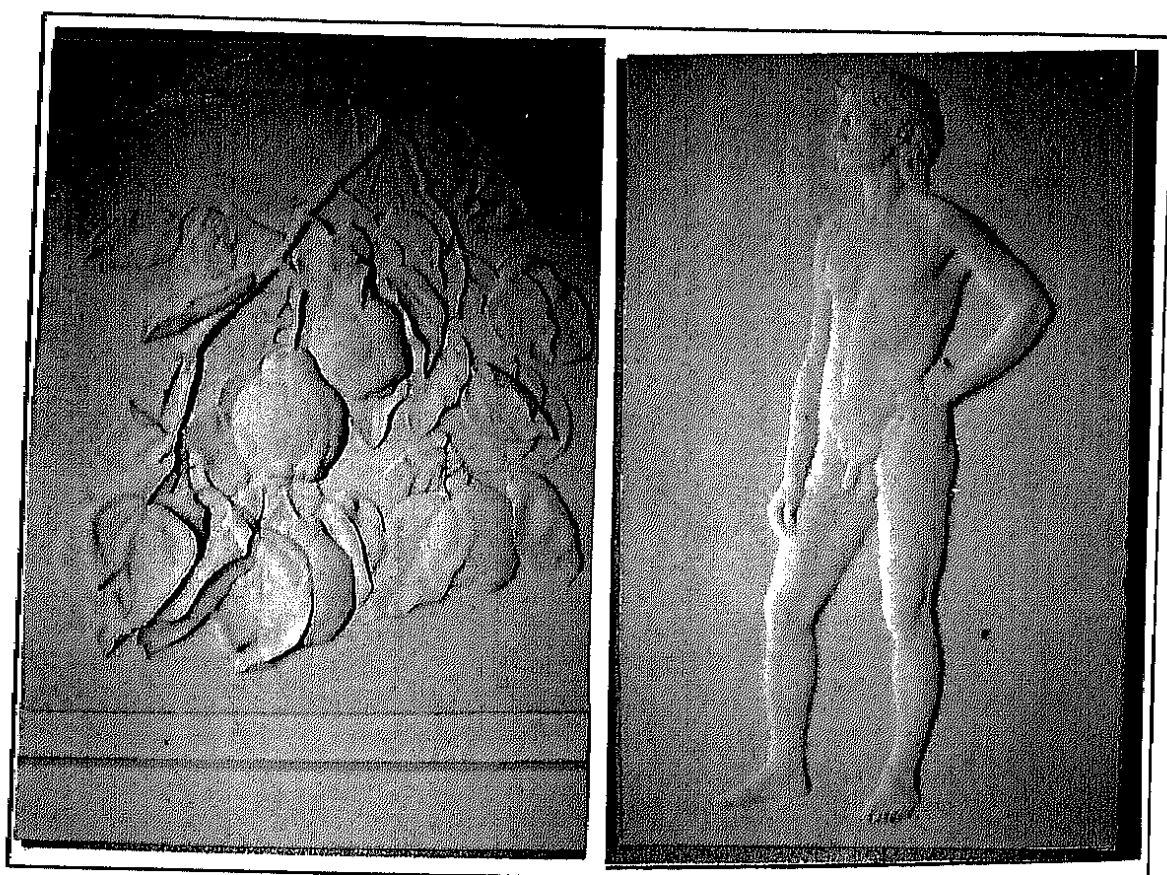
ace el 1 de septiembre de 1952 en Andosilla (Navarra). Estudia artes Aplicadas y Oficios Artísticos entre 1971 y 1976 en Corella Pamplona, obteniendo el título de Graduado en la especialidad de Cerámica. Disfruta de una beca de la Excelentísima Diputación Provincial de Navarra entre 1969 y 1975, y de otra del Ministerio de Educación y Ciencia entre 1978 y 1981. Entre 1977 y 1982 cursa estudios en la actual Facultad de Bellas Artes de Madrid, así como dos cursos de la especialidad de Medallas con el profesor Francisco López Hernández entre 1978 y 80. En el mismo año en que obtiene su licenciatura, 1982, es seleccionado para la exposición de medallas de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, y al año siguiente participa en la exposición de la F.I.D.E.M. en Florencia (Italia) con unas medallas, en una exposición colectiva en la galería Eureka de Madrid y en el concurso de escultura de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En 1984 colabora con Francisco López Hernández en la realización de una fuente en Logroño. Desde hace 6 años es profesor interino en la Escuela de artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona.



- Medalla, 25 cms., de diámetro, *Escayola*, anverso y reverso, Col. del artista, Pamplona, 1983.

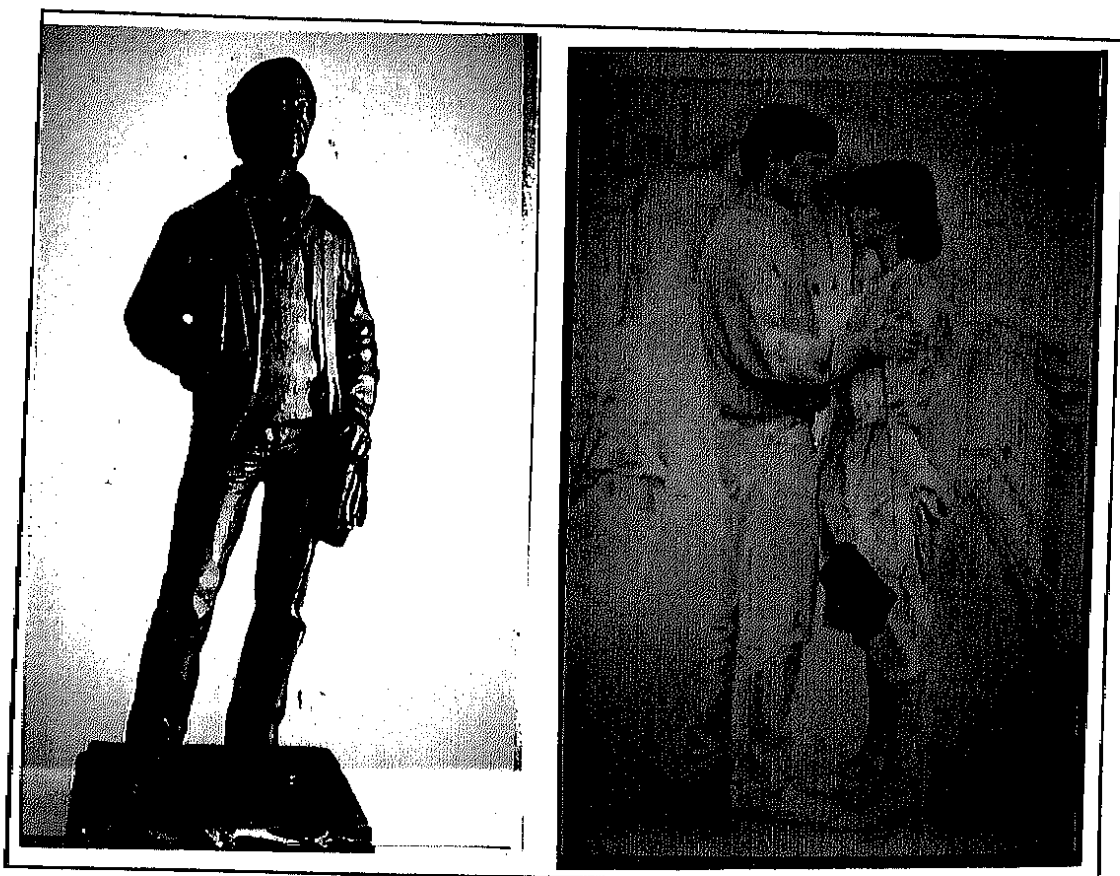


- *Relieve, (fragmento), 1000 x 138 cms., Bronce, Escuela Técnica de Ciencias de la Salud, Universidad Pública de Navarra (hospital de Navarra), fachada principal, 1992.*



- **Membrillos**, 40 x 32 cms., *Escayola, Bronze, Col. particular*, Pamplona, 1985.

- **Figura**, 35 x 22 cms., *Escayola, Col. del artista*, Pamplona, 1987.



- **Vicente del Pozo**, 125 x 38 x 11 cms., *Bronce*, Col. particular y del artista, Pamplona, 1987.

- **Pareja**, 70 x 45 cms., *Dibujo en papel sobre tabla*, Col. del artista, Pamplona, 1990.

CONSUELO DE LA CUADRA GONZALEZ-MENESES.

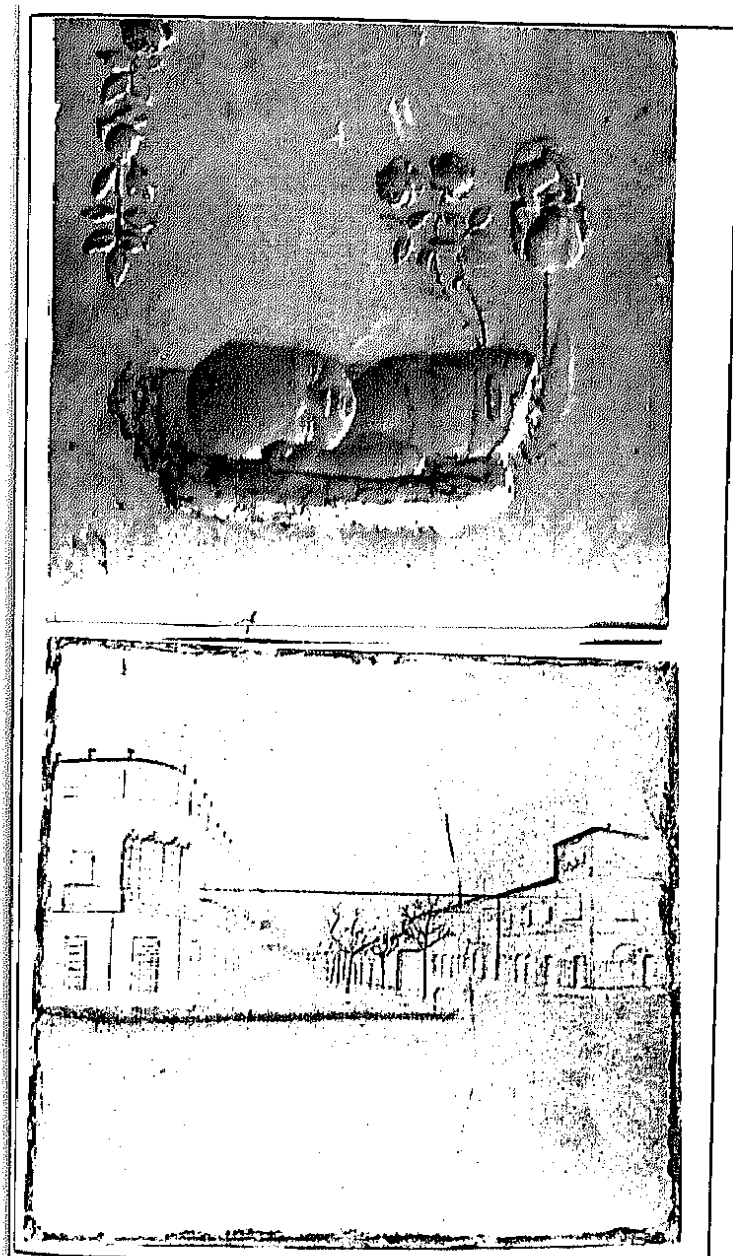
Nace en Madrid el 3 de abril de 1955. Recibe la licenciatura en Filosofía y Letras (sección Psicología) en 1978, y en Bellas Artes en 1981. En 1980, la Facultad de Bellas Artes le concede una beca en Ayllón; asimismo, realiza los estudios en la clase de Medallas con el profesor Francisco López Hernández entre 1978 y 1981. Disfruta entre 1982 y 1984 de la Beca de Formación Personal Investigador de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación. Obtiene dos veces, en 1981 y en 1983, el premio Tomás Francisco Prieto de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre; también en el año 1983 participa en el XIX Congreso de la F.I.D.E.M. en Florencia (Italia). En 1984 gana el premio Tomás Francisco Prieto y Descubrimiento del museo F.N.M.T., en 1985, participa en el XXº Congreso de la F.I.D.E.M. en Estocolmo. Recibe el título de Doctora por la Facultad de Bellas Artes en 1987 con la tesis "*La recuperación de la medalla modelada y el ajorrelieve*", y obtiene la plaza de titular de escultura mediante oposición en 1990.



- Relieve de clase,
45 x 52 cms.,
Escayola, Col. del
artista, Madrid,
1979/80.
- Mis padres, 47,5 x
38 cms., *Escayola*,
Col. del artista,
Madrid, 1985.



- La cocina, (Belén Moneo y su hija), 22 x 28 cms., *Bronce*,
8 x 10 cms., *Plata*, Col. del artista, Madrid, 1980.

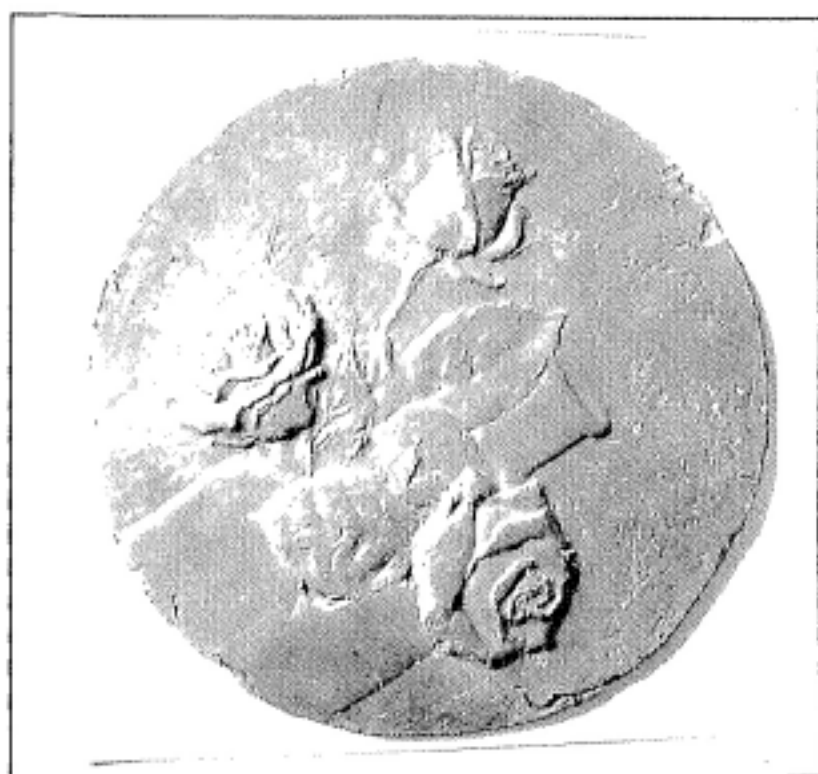


- Niño dormido, 36,5 x 37,5 cms., Escayola, Col. del artista, Madrid, 1982/85.

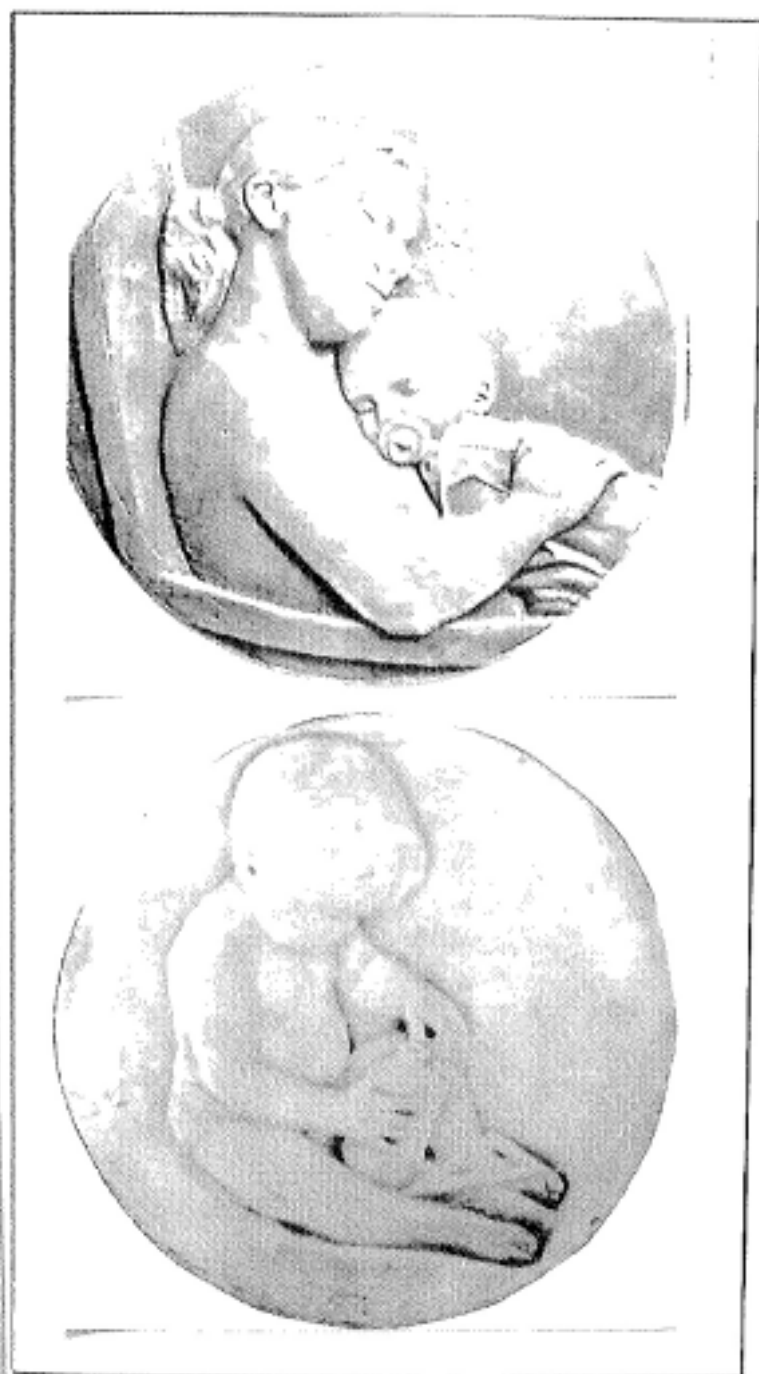
- Calle de Trujillo, 37,5 x 41 cms., Escayola, Col. del artista, Madrid, 1982.



- Telefónica, (superior izq.), 8 cms., de diámetro, *Bronce*, (reverso medalla F.L.H., Pág. 378), Acuñada por FEU, editada por Telefónica, Madrid, 1984. - **Compañía Telefónica Nacional de España**, 8 cms., de diámetro, *Bronce*, acuñada por FEU, editada por la Telefónica, Madrid, 1986.
- **Freud**, 7,5 cms., de diámetro, (inferior izq. reverso medalla F.L.H., pág. 376), Madrid, 1983.
- **Fragmento**, (medalla pág. 462), 4,5 x 4,5 cms., *Plata*, Col. del artista, Madrid, 1980.

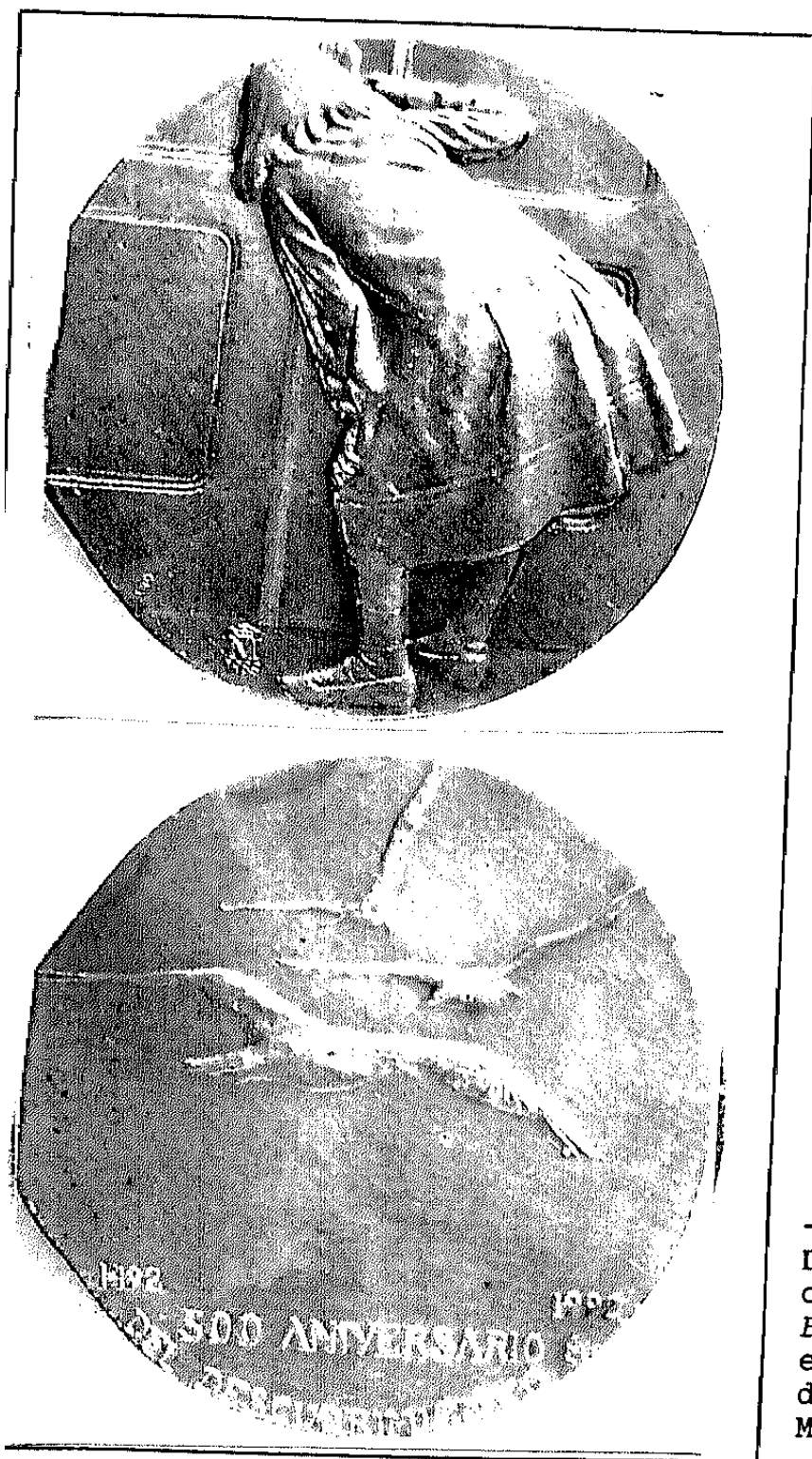


- Rosas, 16 cms., de diámetro, Terracota, Col. del artista, Madrid, 1980.

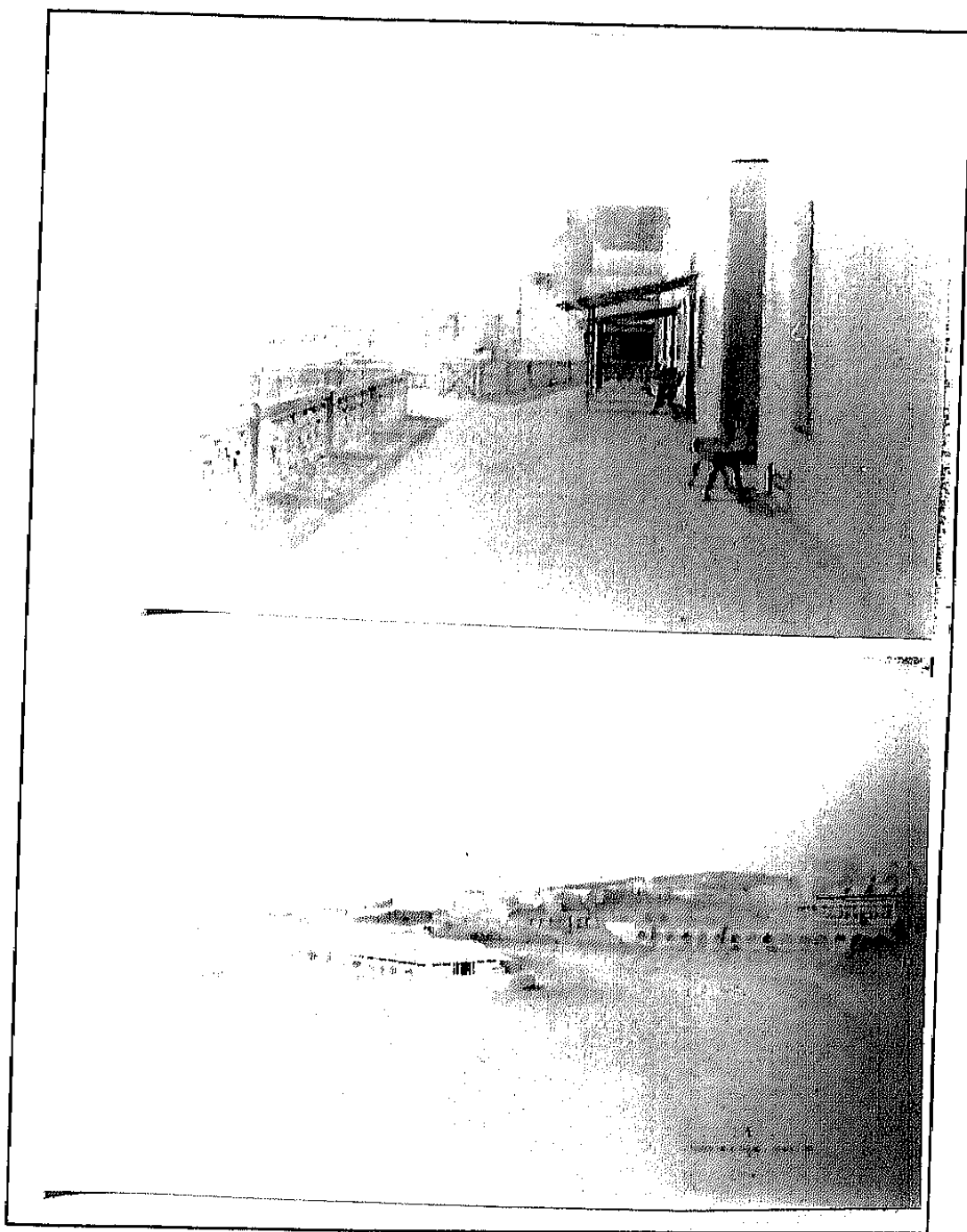


- Consuelo y Felipe,
13 cms., de diámetro,
Bronce, Col. del
artista, Madrid, 1991.

- Felipe, 21 cms., de
diámetro, Poliéster,
Col. del artista,
Madrid, 1991.



- Aniversario del Descubrimiento, 8 cms., de diámetro, Bronce, acuñada y editada por la Fábrica de la Moneda y Timbre, Madrid, 1983.



- Terraza de Rota, 42,5 x 52 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1983.
- Ciudad Universitária, 55 x 77 cms., *Dibujo sobre papel*, Col. del artista, Madrid, 1983.

PEDRO ANGEL TERRON MANRRIQUE.

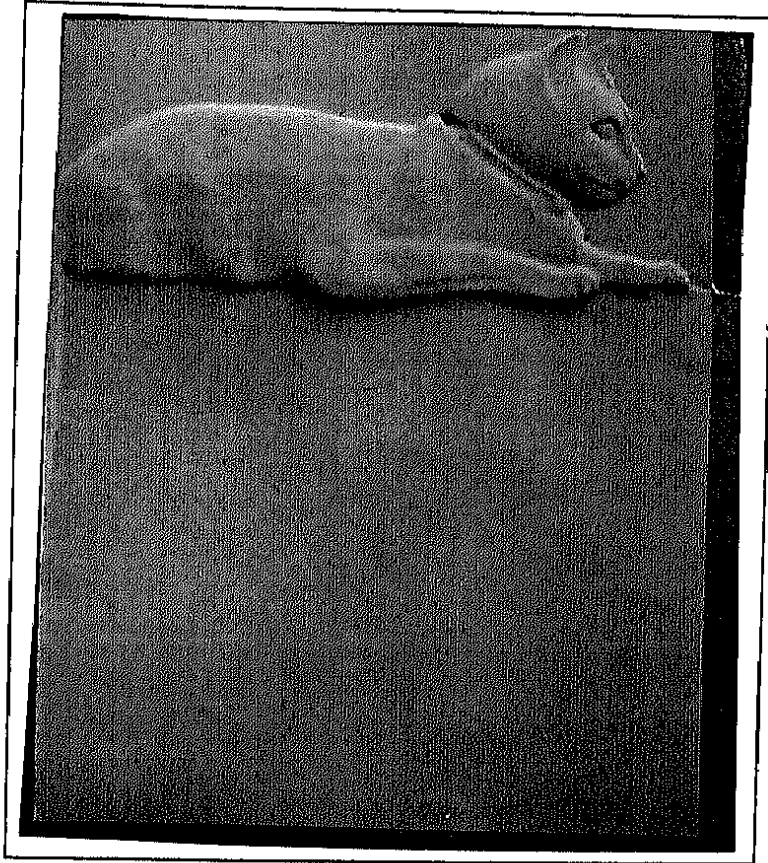
Nace el 4 de enero de 1956 en Madrid. Realiza los estudios en la actual Facultad de Bellas Artes entre 1975 y 1980 especializándose en medallas entre 1978 y 1980 con el profesor Francisco López Hernández. En 1979 obtiene la beca de Ayllón de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, y en 1982 el título de licenciatura. Entre 1983 y 1985 disfruta de la Beca del Plan de Formación del Personal Investigador concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia. De 1982 a 1984 participa en la convocatoria del Premio de Medallas Tomás Francisco Prieto. En 1983 participa en la XIX convocatoria de la F.I.D.E.M. en Estocolmo (Suecia) y en 1985 en la XX convocatoria. En 1987 obtiene el título de Doctor con el trabajo de investigación *"Deformación: Relación y expresión en el lenguaje escultórico"*, en el mismo año participa en la exposición Tierno y la Paz en el Planetario de Madrid. Obtiene mediante oposición la titularidad de su plaza de escultura en la Facultad de Bellas Artes de Madrid en 1989; en el mismo año participa en la 1ª Bienal de Artes plásticas de Facultades de Bellas Artes de España. En 1990 acude a la XXII convocatoria de la F.I.D.E.M. en Helsinki (Finlandia).



- Augusto, 21 x 15 cms., Escayola, Col. del artista, Madrid, 1990.

ELENA DIAZ RIVERO.

Nace en Colunga (Oviedo), el 23 de junio de 1957. Realiza sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Madrid entre 1979 y 1984, recibiendo la licenciatura de grado en 1985. Cursa la especialidad de Medallas con el profesor Francisco López Hernández entre 1982 y 1984, obteniendo el título de Doctor por la misma Facultad en 1991 con el trabajo de investigación "*La escultura al encuentro de la ciudad. Memoria de la escultura urbana de Madrid. 1920-1940*", publicada por la Universidad Complutense en 1992. Obtiene la titularidad de Profesor de Artes Plásticas y Diseño en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en 1989, y es Asesor Técnico Docente en la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas (MEC) desde 1991. En 1983 se presenta al premio Tomás Francisco Prieto y a la XIX convocatoria del Congreso de la F.I.D.E.M. en Florencia. En 1984 acude al premio T.F.P. y en 1985 asiste a la XX convocatoria de la F.I.D.E.M. en Estocolmo. Participa, asimismo, con su obra en diversas exposiciones colectivas.

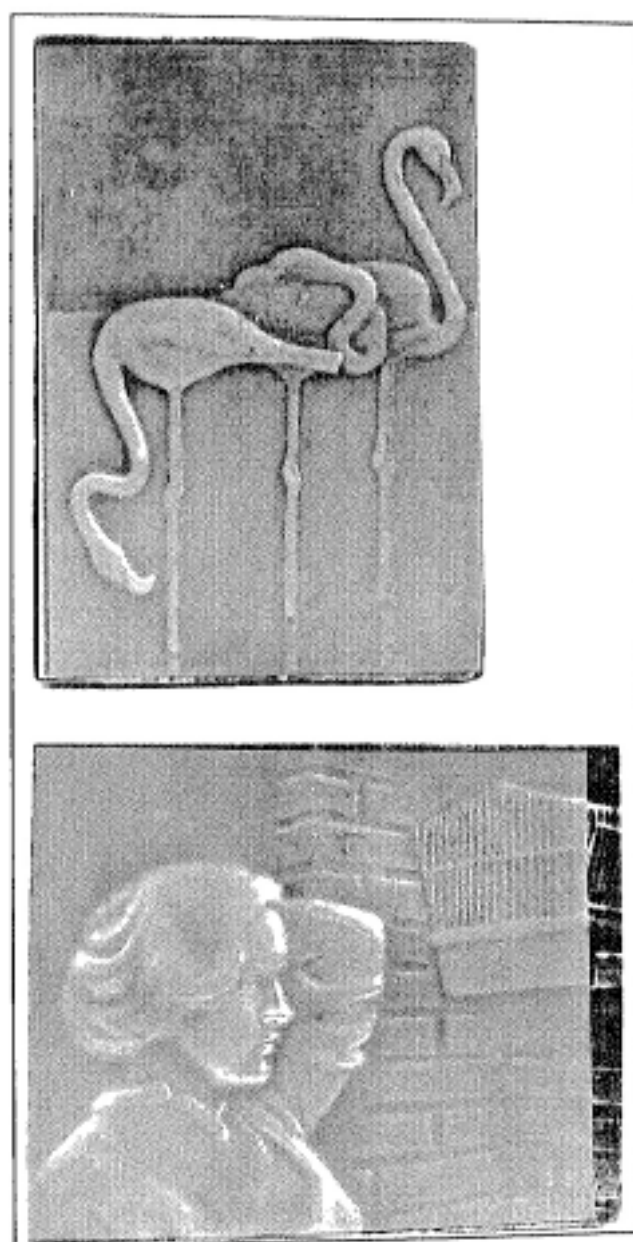


- **Gatita**, 37 x 26 cms., *Terracota*, Col. del artista, Madrid, 1990.



- **Juán Gómez Subrié**, 8 cms., de diámetro, Bronce, Col. Juan Gómez Subrié, Madrid, 1984.

- **Pablo**, 8 cms., de diámetro, Bronce, Col. M^a Jesus Acero, Madrid, 1983.



- Flamencos, 26 x 17 cms., Bronce, Col. del artista, Madrid, 1987.
- Cristina, 23 x 30 cms., Bronce, Col. Cristina Díaz Rivero, Madrid, 1983.

La selección precedente, donde se reflejan datos biográficos y ejemplos escogidos de la obra de ex-alumnos de la clase de Medallas de Francisco López Hernández, nos remiten a determinados aspectos de los capítulos anteriores (págs. 23-34). Aunque nuestra intención no es profundizar en los componentes de esta pequeña relación, sí nos gustaría enfatizar una serie de coincidencias.

1º- Todos estudian en Madrid, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, entre los años 1975 y 1984. Presencian directamente la reconversión de la Escuela en Facultad teniendo que realizar una tesina de convalidación para la obtención de la licenciatura, (a excepción, de Elena Díaz, que estrena la Facultad en su primer curso Universitario).

2º- Realizan la especialidad de Medallas en diversos momentos comprendidos entre 1978 y 1984, coincidiendo en algún momento en esta clase.

Como podemos observar, los períodos de formación son muy similares, y en algún momento incluso coinciden. Así, si bien las vivencias de grupo se desarrollan plenamente en algún caso, esto no ocurre en otros cuyo ingreso en la Escuela es posterior (Vicente del Pozo, Javier Doncel y Elena Díaz).

Además de las coincidencias en el período de formación artística, existen otras de carácter profesional. Entre estas han de

destacarse las asistencias a las convocatorias de la F.I.D.E.M., exposición anual cuyo tema gira en torno a la medalla, o los premios Tomás Francisco Prieto, creados con el mismo fin. También, las colaboraciones en el terreno de la escultura con proyectos a cargo de arquitectos; conseguidos e incluso compartidos, en algunos casos, con su maestro F.L.H., consolidan unos vínculos muy intensos con éste produciendo circunstancias idóneas para reafirmar el intercambio. Citaremos a continuación algunas de estas colaboraciones:

Reproducciones de las figuras del teatro de Mérida (pág. 419), por encargo del arquitecto Dionisio Hernández Gil y realizado por F.L.H., y en el que participan Consuelo de la Cuadra y Pedro Terrón juntoa otros alumnos de la Escuela, como Tomás Bañuelos (constante colaborador en la realización de las esculturas de Francisco López Hernández y de su hermano Julio), Emma García Castellanos y la propia mujer de Francisco, Isabel Quintanilla.

Fuente para el Ayuntamiento de Logroño (pág. 412), por encargo del arquitecto Rafael Moneo y realizado por F.L.H., con la colaboración de Javier Doncell.

Relieves para el edificio de la Previsión Española en Sevilla. El arquitecto Rafael Moneo, autor del edificio sito en la calle Colón de Sevilla, encarga esta obra en la que F.L.H. no trabaja directamente. En su lugar les cede el trabajo a sus discípulos

Consuelo de la Cuadra, Pedro Terrón y Pepe de las Casas a quienes se limita a asesorar entre 1986 y 1988, años en que se lleva a cabo el trabajo.

4 relieves que conforman las puertas del museo romano de Mérida. Se repite aquí el caso anterior, con la única variación de que algunos de los participantes son los mismos que realizaron las reproducciones del Teatro de Mérida.

Además de los encargos relacionados con la arquitectura, surgen los del campo de la medalla. Una de las más directas colaboradoras en este aspecto ha sido Consuelo de la Cuadra, co-autora con F.L.H. de diversos proyectos como los siguientes, en los que realiza los reversos: Banco Nacional de San Carlos (pág.374), Santa Teresa (pág. 375), Metropolitano de Madrid (pág. 377), XXXIII Congreso Internacional del Psicoanálisis (pág. 376), 60 Aniversario de la Telefónica (pág. 378).

Otro aspecto que estrecha los lazos entre estos artistas es su voluntad compartida de escoger el lenguaje realista. Citaré tres casos en los que la concepción de éste se halla más cercana a la de su maestro F.L.H.: Vicente del Pozo (si bien se dedica más a la pintura), Javier Doncell y, sobre todo, Consuelo de la Cuadra, como podemos apreciar en la breve exposición de su obra reflejada

en las págs. 458-465, donde utiliza en algunos casos temas coincidentes con los de su maestro (vid. supra., págs. 458, 327 y 249)

3. Citas.

(1)- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco, *Proyecto docente asignatura de Medallas*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988.

VII. BIOGRAFIA.

VII. BIOGRAFÍA.

Francisco López Hernández nace el 26 de abril de 1932 en Madrid. Hijo de Julio López Blázquez y nieto de Francisco López, continúa la tradición artística de estos; el abuelo trabajaba en un taller de orfebrería en Riopar (Albacete) y más tarde montaría un taller propio en Madrid en el madrileño barrio de Tetuán, y el padre continúa el oficio heredando el taller. A su vez, sus dos hijos Julio y Francisco siguieron en el oficio en sus comienzos artísticos; no obstante, derivaron hacia la creación. En el caso de Julio, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cosa que no pudo hacer Francisco ya que hubo de quedarse a ayudar a su padre en el taller. Su formación artística tuvo lugar en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, y uno de los profesores que mas contribuyó a su formación fue José Capuz. A pesar de no haber ingresado en San Fernando, Francisco López Hernández asiste a diversas clases de dicho centro y es allí donde conoce a sus futuros compañeros y amigos, así como a su mujer, Isabel Quintanilla, con quien se casa en 1960. Es con uno de estos compañeros, Antonio López García, con quien realiza una serie de viajes por Italia y Grecia, gracias a unas becas otorgadas por el Ministerio de Educación.

En 1960 obtiene una plaza como pensionado por la Beca de Roma,

ciudad adonde viaja con su mujer. Coincide allí con el arquitecto Rafael Moneo, con quien entabla una amistad que aún perdura, y con Francisco Toledo Sánchez, también escultor y en la actualidad compañero de trabajo en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Después de permanecer durante dos años en Roma, el penúltimo año lo dedican él y su mujer a sucesivas estancias en París, donde permanecen tres meses; después irían un mes a Londres, a la Residencia de Estudiantes (duermen en una pensión ya que las normas de la Residencia no admitían a las mujeres), y más tarde cuatro meses a Grecia, a la Residencia de Artistas de Delfos. Todos estos viajes los realizan por exigencia de la Academia de Roma; el penúltimo año de estancia, los becarios debían dedicarse a conocer Europa.

Antes de finalizar el último año, regresan a Madrid. Isabel lo hace un poco antes para dar a luz a Franchesco, que nacería el 30 de noviembre de 1963, y meses más tarde irá a recoger a su marido cuando finaliza definitivamente la estancia en Roma. Una vez instalados en Madrid en su casa de la calle Menorca, en 1964 comparten estudio con Julio López Hernández (el mismo que ya tenían los dos hermanos en la calle Beire). Después de éste alquilan, un segundo taller en la colonia del Viso de Madrid, en la calle Urola, en la vecindad del estudio de Rafael Moneo. Hasta 1970 no se instalan definitivamente en un estudio de su

propiedad, situado en la vecina colonia de Alfonso XIII, en la calle Primera. En la actualidad aún ocupan éste estudio, y a esta misma colonia trasladan su residencia habitual y definitiva en 1972/3.

En 1968, Francisco López inicia su actividad como profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la clase que llevaba su padre. Al jubilarse éste, recae sobre él la oferta debido a los conocimientos que ha heredado y a que por aquel entonces, se le considera como la persona más indicada para desarrollar dicha asignatura. Hoy día, continúa impartiendo en la actual Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Mientras tanto, y desde 1967, comienzan sus colaboraciones con arquitectos como Dionisio Hernández Gil, Rafael Moneo y Elías Torres, entre otros, compaginando estas actividades con la enseñanza y con su propia creación, siendo esta última, sin duda, la que mayor dedicación le exige, dado que es el origen e inspiración de las anteriores.

En 1969, Ernst Wuthenow, que en aquel momento es socio de la galerista Juana Mordó en Madrid, inicia los contactos de lo que sería, con el tiempo, su descubrimiento en Alemania; no sólo de F.L.H. sino también de Antonio López, María Moreno e Isabel Quintanilla, a quienes pone en contacto con el galerista de Frankfurt Herbert Meyer-Ellinger. Este les consigue sus primeras

exposiciones en Alemania, en 1970, en la galería de Hanna Bekker vom Rath, la exposición "*Realismo mágico en la España de hoy*", marcaría definitivamente su reconocimiento en ese país. A partir de entonces se suceden múltiples exposiciones por toda Europa, siempre de la mano de Herbert Meyer-Ellinger; sin embargo, su contacto seguiría siendo Ernst Wuthenow, que vivía entre España y Alemania y con quien mantenía una relación de amistad. Este fue coleccionista de sus obras y a su muerte les legó en herencia a cada uno de los cuatro artistas las obras que les había comprado. Correspondiendo a esta generosidad cada artista dio una obra a su hija Eva Wuthenow y otra a la colección Ernst Wuthenow que éste había legado al museo de Hamburgo.

Respecto de sus compañeros y amigos de la época de estudios, hay que resaltar la amistad que aún hoy prevalece. En el caso de algunos de ellos, ha dado como fruto un movimiento artístico. Así, la continuidad de una misma búsqueda en el campo del arte vincula a Antonio López García, María Moreno, Julio López Hernández e Isabel Quintanilla, dedicados todos a una misma concepción del realismo, y a otros como Lucio Muñoz, Amalia Avia, Esperanza Parada, Enrique Gran y Joaquín Ramo, con los que mantiene una amistad y entendimiento artístico. Esto ha llevado a que todos los aquí citados realizaran una serie de exposiciones bajo el título de "*compañeros en Madrid*", a pesar de sus

diferencias de concepto y comprensión del arte.

1. Datos biográficos.

1932

-Nace en Madrid el 26 de abril. (4)

1951

-Estudia escultura con José Capuz en la Escuela de Artes y Oficios, así como diversas asignaturas sueltas en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

-Se inicia en el mundo del arte en el taller de orfebrería de su padre, Julio López Blázquez. (4)

1956

-Obtiene una beca del Ministerio de Educación para una estancia en Italia y Grecia. (1)

-Hace un relieve para el Pasaje de Tribunal, Madrid. (*)

1957

-Accésit en el concurso para el monumento a Calvo Sotelo. (*)

1960

-Contrae matrimonio con la pintora Isabel Quintanilla. (1)

-Obtiene una plaza como pensionado en la Academia de Bellas Artes de Roma, otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores. (Premio en un concurso). (1)

1966

-Obtiene una beca de estudios de la Fundación Juan March, realizando el trabajo de investigación "La talla y policromía en madera". (1)

-Se instalan los motivos en las puertas del convento de San Benito en Alcántara, Cáceres (Rama de peral y pomo, realizados en 1965). (12), (pág. 400).

1968

-Inicia su actividad como "Profesor de medallas" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. (1)

-Instala en la Facultad de Filosofía B de la Universidad Complutense de Madrid, por encargo del arquitecto Rafael Moneo, un relieve en un comedor y un cristo en la capilla con motivo de la reforma que está realizando dicho arquitecto. (2), (págs. 401-402).

1976

-Efectúa cuatro grandes relieves para la fachada del edificio Bankinter de la Castellana. (9), (pág. 404).

1978

-Se inaugura el monumento a Isidoro Macabich en la plaza de la carroza, en los jardines Dalt Villa, Ibiza, encargo realizado en 1975. (8), (pág. 406).

1981

-Dirige y trabaja en la realización de las reproducciones de las figuras del Teatro de Mérida. (pág. 419).

1983

-Bajorrelieves para la sede central del Banco de España en Cádiz (La Higuera y el Membrillo). (12), (págs. 407,408).

-Realiza la primera maqueta para la plaza de la Constitución en Gerona. (8), (pág. 409).

-Relieve en bronce para la estación de metro de Herrera Oria, Madrid. (*), (pág. 411)

1984

-Obtiene la licenciatura en Bellas Artes.

-Realiza un relieve para el edificio de la sede central de la Compañía Telefónica Nacional de España, en la Gran Vía de Madrid. (12), (pág. 403).

-Realiza una fuente para el Ayuntamiento de Logroño en San Bernabé. (5), (10), (pág. 412).

-Hace "Ofelia" (mujer ahogada), para los jardines de Villa Cecilia, Sarriá-Barcelona. (8), (14), (15), (pág. 410).

-Se colocan las figuras del día (Franchesco) y la noche (Ana), en las manzanas de Palomeras, Vallecas, Madrid. (11), (págs. 413,414).

-Escultura de Franchesco López en la fábrica de Tabacos de Coria, Extremadura, y en el edificio INTELSAT, Wasington. (1), (pág. 184).

1986

-Proyecto para el paseo marítimo de Barcelona, (sin realizar). (*), (pág. 417).

-Relieve en bronce para el colegio Nuestra Señora de Santa María, Parque Conde de Orgaz, Madrid. (*), (pág. 418).

1987

- Doctor por la Facultad de Bellas Artes de Madrid.
- Se inaugura el monumento al alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván (escultura iniciada en 1985), junto con el parque de su mismo nombre en Madrid. (3), (pág. 415).

1988

- Realiza para la Asamblea de la Comunidad de Extremadura en Mérida las figuras de Ana Ortiz y Pilar Hernández en la fachada, representando a Cáceres y Badajoz, con los escudos de las provincias, (13), (12), (pág. 420).
- Presenta su memoria sobre "Proceso y creación de una obra escultórica" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Título de Doctor por dicha Facultad. (6)

1989

- Obtiene la titularidad de su plaza en Bellas Artes.
- Hace la figura de "Talía" para el teatro Rojas en Toledo. (7), (pág. 421).
- Hace la figura que representa la Alegoría de la Comunidad de Madrid. (pág. 428).

1990

- Se inaugura la plaza de la Constitución en Gerona, instalándose la figura de María del Mar. (8), (pág. 422).
- Colabora en la restauración de un palacio en Cadalso de los Vidrios, realizando distintos elementos. (*), (pág. 423).
- Proyecto para el monumento a Francisca Pizarro en Trujillo, (sin realizar). (*), (pág. 424).
- Trabaja en un relieve para el hospital de Mora del Ebro, Tarragona. (1), (pág. 425).

1991

- Se inaugura su monumento a Velázquez en Madrid, encargo realizado por la Gerencia de Urbanismo de Madrid en 1986. (4), (pág. 416).

1992

- Realiza las dos figuras para la urbanización "Parque Kurtz", Ayuntamiento de San Sebastian. (1), (pág. 426).
- Relieve de Pompeu y Fabra para la Universidad de Barcelona. (1), (pág. 427).

2. Currículum.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1982

Francisco López, Galería Egam. Madrid.

1993

Francisco López, Galería Brockstedt, Hamburgo, Alemania.
Francisco López, Galería Leandro Navarro, Madrid, España.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1955

Antonio López, Julio López, Francisco López y Lucio Muñoz.
Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, España.

"Escultura al aire libre". Ateneo de Sevilla y club La Rábida, Sevilla, España.

Exposición de arte joven. Madrid, Sevilla, Zaragoza y San Sebastián, España.

1957

Antológica del Ateneo de Madrid. Ateneo de Madrid, Madrid, España.

1958

Internacional de medallas, Fábrica de la Moneda y Timbre, Viena, París y Amberes.

Premio Tomás Francisco Prieto. Iberoamericana de Medallística y Numismática de Barcelona, Barcelona, España.

1959

Los Niños. Fundación Manuel-José Rodríguez-Acosta, Granada, España.

1964

"XIV Salón del Grabado". Dirección General de Bellas Artes, Madrid, España.

Exposición de pintura, escultura, arquitectura, dibujo y grabado, Academia Española de Bellas Artes en Roma, Roma, Italia.

1966

"Pensionados en Roma", Dirección General de Bellas Artes, Madrid, España.

1967

Exposizione della medaglia Francese, Italiana e Spagnole, Palazzo Braschi, Roma, Italia.

1969

"Gemälde Acquarelle, Zeichnungen, Druckgraphick und Plastik des XX Jahrhunderts", Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., Alemania.

Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Avignon, Francia.

1970

"Magischer Realismus in Spanien heute", ("Realismo mágico en la España de hoy"), Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., Alemania.

Galerie Buchholz, München, Alemania.

"Reflet des Galeries Pilotes", Museo de Arte de Lausanne, Lausanne, Suiza.

3 Internationale der Zeichnung, Darmstadt, Alemania.

1971

"Tercera Feria Internacional de Primavera", Galerías de Berlín, Berlín, Alemania.

1972

"Spanische Realismus", Galerie Brusberg, Hannover, Alemania.

"Fetisch Jugend-Tabu Tod", ("Fetiche de la juventud talón de la muerte"), Städtische Museum, Scholb Morsbroich, Leverkusen, Alemania./ Haus am Waldsee, Berlín, Alemania./ Steinernes Haus, Franckfurter Kunstverein, Alemania./ Kunsthalle Kiel, Alemania.

1973

"Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole-Realistische Kunst in unserer Zeit", ("Con cámara, pincel y pistola-Arte realista contemporáneo"), Festivals en el Ruhr, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Alemania.

"Contemporary Spanish Realists", ("Realistas españoles contemporáneos"), Marlborough Fine Art, Londres, Inglaterra.

Internationale Zeichnungen, Galerie Levy, Hamburg, Alemania.

ART 4'73, Internationale Kunstmesse, Basel, Suiza.

1974

"Kunst nach Wirklichkeit-Ein neuer Realismus in Amerika und Europa", ("Arte realista. Un nuevo realismo en America y Europa"), Kunstverein, Hannover./ Centre National d'Art Contemporaine, París, Francia./ Städtische Kunsthalle, München, Alemania./ Boymans Museum, Rotterdam, Holanda./ Palazzo Reale, Mayland, Italia.

"Ars 74", Kunstmuseum Athenaeum. Helsinki, Finlandia.

Galerie Herbert Meyer-Ellinger. Frankfurt a. M. Alemania.

"Spanische Realisten". ("Realistas Españoles"). Städtisches Museum Scholb Morsbroich, Leverkusen, Alemania.

"El realismo hoy", Galería Val i 30, Valencia, España.

"Drawings by Ten Contemporary Spanish Artists". Galería Marlborough, Nueva York, EE.UU.

Internationaler Kunstmarkt, Köln. (Feria internacional de Arte de Colonia), Galería Herbert Meyer-Ellinger, Colonia, Alemania.

1975

"Pequeñas esculturas de grandes escultores", Banco de Granada, Granada, España.

"Realismus und Realität". ("Realismo y realidad"), Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt, Alemania.

"Der Einzelne und die Masse". ("El individuo y la masa"), Ruhrfestspiele, ("Festivales del Ruhr"), Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Alemania.

"Spanische Realisten", Galerie Kornfeld, Zurich, Suiza.

"Galería Juana de Aizpuru", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, España.

1976

"75 años de escultura española 1900-1975". Galería Biosca, Madrid, España.

"Fünf Spanische Realisten", ("Cinco realista españoles"), Kunsthalle, Badem-Badem, Alemania.

1977

"El realismo español contemporáneo", Asociación Asturiana de Pintores y Escultores, Asturias, España.

"Spanische Realisten", ("Realistas españoles"), Galerie Brockstedt, Hamburgo, Alemania.

"Réalism in Spain", ("Realismo en España"), Staempfli Galerie, Nueva York, EE.UU.

"Artistas en la Galería", Galería Maese Nicolás, León, España.

Documenta 6, Kassel, Alemania.

1978

"Als guter realist muss ich alles erfinden. Internationaler realismus heute", ("Como realista bueno estoy obligado a inventarlo todo. Realismo internacional hoy"), Kunstverein und Kunsthaus, Hamburgo, Alemania.

1979

Internationaler Kunstmarkt, Galerie Brockstedt, Köln, Alemania.

1980

"Spanische Realisten", ("Realistas españoles"), Galerie Brockstedt, Hamburgo, Alemania.

"Spanische Realisten", ("Realistas españoles"), Kunstverein Braunschweig, 2/2-7/4, Alemania.

1982

"I pittori spagnoli della realtà", ("Los pintores españoles de la realidad"), Centro de Arte Montebello, Milán, Italia.

Hamburger Galerien, Galerie Brockstedt, Hamburgo, Alemania.

1983

Realidades, Museo de Arte Contemporáneo, Casa de los Caballeros, Cáceres, España.

El dibujo una realidad, Galería Heller, Madrid, España.

XIX. Congresso F.I.D.E.M. Exposizione internazionale di medaglie contemporanee, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze, Italia.

1984

Realistas a Madrid, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, España.

Flash, Escuela de Bellas Artes de Madrid, Madrid, España.

El arte español en el Congreso, Congreso de los Diputados de Madrid, Madrid, España.

Medallistas españoles y franceses, Casa de Velázquez, Madrid, España.

1986

Spagna 75 anni di protagonisti nell'arte, Villa Malpensata, Lugano, Suiza.

Seven Spanish Realists, Claude Bernard Galerie, Nueva York, EE.UU.

1987

Naturalezas Españolas 1940-1987, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

1988

Figuraciones, Sala Pares, Barcelona, España.

Realismo y figuración, Fundación Rodríguez Acosta, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Junio-Julio de 1988, Granada, España.

Siete escultores con el Premio Penagos, Fundación Mapfre Vida, Diciembre, Madrid, España.

1990

Realismo Español, dos generaciones, Galería Leandro Navarro, Madrid, España.

1991

Realismos. Arte contemporáneo y español, Asahi Shimbun, Tokio-Osaka-Kioto-Yokohama, Japón.

Realismo español dos generaciones, Galería Leandro Navarro, Febrero, Madrid, España.

1992

Otra realidad, Compañeros en Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, Enero-Febrero, Madrid./ Fundación Marcelino Botín, Julio-Agosto, Santander./ Centro de Exposiciones y Congresos, Septiembre- Octubre, Zaragoza, España.

OBRAS EN MUSEOS

- Atheneum, Helsinki.
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
- Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Museum voor Schone Kunsten, Gent.
- Nationalgalerie, Berlin.
- Neue Pinakothek, München.

3. Citas.

(*)-Datos consultados y comprobados por el propio Francisco López Hernández.

(1)-"Francisco López, Dibujos y Esculturas 1963-1993".
Galerie Brockstedt, Hamburgo, 1993.

(2)-Catálogo patrimonio U.C.M. Universidad Complutense
de Madrid, Madrid, 1990.

(3)-YA, "Se termina la escultura de Tierno",
10/10/1987.

(4)-SALAZAR, M^a José y GUERRICA-ECHEVARRIA, Begoña.
"Otra realidad compañeros en Madrid". Caja de Ahorros
y Monte de Piedad de Madrid, Fundación Humanismo y
Democracia, Madrid, 1992 (pág. 247)

(6)-MONEO, Rafael. "Francisco López". Excelentísimo
Ayuntamiento de Logroño, San Bernabé, Logroño, 1984.

(7)-ABC, "Toledo recupera para la escena un coliseo
centenario", Madrid, 23/05/1989.

(8)-QUADERNS, Publicación del Colegio Oficial de
Arquitectos de Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio
de 1984.

(9)-ARQUITECTURA, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, n°208-209, Madrid, 1977.

(10)-ARQUITECTURA, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, n°236, Madrid, 1982.

(11)-ARQUITECTURA, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, n°242, Madrid, 1983.

(12)-ARQUITECTURA, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, n°263, Madrid, 1986.

(13)-*La Escuela de Madrid*, Revista de Arquitectura, n°9, Madrid, 1985 (págs. 29-30-31).

(14)-QUADERNS, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, n°164, Barcelona, 1985, (págs. 142-143).

(15)-ON, Revista de Diseño, n°83, Barcelona, 1987 (pág. 40).

VIII. CONCLUSIONES.

VIII. CONCLUSIONES.

En virtud de lo expuesto en los capítulos anteriores del presente trabajo de investigación, propongo las siguientes conclusiones:

- 1ª- Confirmando la existencia, como movimiento independiente dentro del realismo, del *Grupo de Madrid*. Integrado por Julio López Hernández, Francisco López Hernández, Antonio López García, María Moreno e Isabel Quintanilla.
- 2ª- El *Grupo de Madrid* no responde a un movimiento organizado ni presenta un carácter programático. Carece, asimismo, de un manifiesto público de los propios artistas que lo integran, sin existir hasta la fecha declaraciones de sus componentes asumiendo la teoría respecto a la existencia del grupo.
- 3ª- El reconocimiento de un "grupo o movimiento" artístico como tal depende, en gran medida, de las declaraciones e investigaciones publicadas por los estudiosos del arte independientemente de la connivencia de los artistas que lo conforman y de la existencia de un programa elaborado por sus componentes.





4ª- Articulamos la afirmación de que existe el *Grupo de Madrid* sobre los siguientes aspectos:

- Voluntad compartida de elegir un mismo movimiento artístico, el realismo.
- La coincidencia temporal: todos sus integrantes pertenecen a una misma generación (vid. supra., págs. 23,61).
- El reconocimiento público mediante escritos de críticos e historiadores editados en diversos libros, catálogos y revistas. Su aparición recurrente en los últimos años confiere legitimidad histórica al grupo.
- La existencia de características que definen la especificidad del grupo como movimiento dentro del realismo, claramente diferenciado de otras posturas artísticas realistas.
- La elección de un mismo destino geográfico como entorno donde desarrollar su obra.

5ª- Establecemos las siguientes características como identificadoras del realismo del *Grupo de Madrid*;

- Sus planteamientos son innovadores, al romper los moldes que habitualmente rigen la representación figurativa. Esta ruptura impide que se les califique de academicistas, ya

que les sitúa en perfecta armonía con la actitud de los movimientos de vanguardia.

- Transcienden la realidad sin limitarse a representarla (realidad más allá de la realidad misma). El término "transrreal" identifica el espíritu de estos artistas cuya obra transciende la realidad sin limitarse a representarla. Esta búsqueda de la realidad más allá de la realidad misma no ha de confundirse con una aproximación "surreal", de muy distintas características.
- Presentan una realidad estética y subjetiva, donde la sutileza es penetrada por el sentimiento. Como punto de partida en el planteamiento de sus obras se halla el primer estímulo, toda la crudeza y emoción de la realidad inmediata abordada en el instante de un momento vital.
- Su "estética de lo cotidiano" responde al momento social concreto de su época, que incide en su trabajo hasta el punto de que la percepción no es pura, sino que está radicalmente determinada por las condiciones físicas de tiempo y lugar.
- La actitud de estos artistas ante la vida y el arte es la de la "solidaridad moral" ante una misma manera de vivir, sentir y comprender la obra de arte.
- Sus circunstancias similares en cuanto a estudios y

experiencias profesionales, unidas a las de tipo amistoso y familiar constituyen un vínculo formal para abordar la interpretación de sus obras.

- Reproducen el objeto con claridad distanciada y perfección apenas superables.
- Su interpretación de la verdadera situación del modelo les diferencia claramente de los naturalistas.
- Los interiores se conciben como naturalezas muertas; en los paisajes, la luz se elige en un momento determinado del día.
- La manera en que disponen sus modelos, a menudo objetos inanimados cuya composición obedece a criterios estéticos, nos remite a las naturalezas muertas de la antigüedad.
- Sus obras encierran una suspensión escondida.
- Reproducen el momento, concebido como concentración de lo estático y efímero de ambientes conocidos.
- La necesidad de una gran concentración les lleva a ejercer una vida retirada y ascética, de disciplina en el trabajo, sintiéndose bastante libres de influencias externas.
- El constante intercambio enriquecedor entre sus miembros, carente de rivalidades públicas ni privadas,

estimula sus respectivas soluciones estéticas.

- De la naturalidad y el respeto mutuos surge un entendimiento estético, donde la individualidad y la intimidad artísticas se anteponen a cualquier estilo.

6ª- Existe una clara influencia del realismo del *Grupo de Madrid*, sobre las nuevas generaciones de artistas (vid. supra., págs. 438-472)

7ª- La elección artística de Francisco López Hernández y el grupo al que pertenece se relaciona con una voluntad artística que históricamente ha establecido un nexo entre el arte, la sociedad y la cultura. Tal voluntad permea la actitud realista y en concreto, la obra del *Grupo de Madrid*.

8ª- Establecemos una relación entre el realismo practicado por Francisco López Hernández y el Grupo de Madrid con el existente en la segunda mitad del siglo XIX, partiendo de las siguientes características comunes;

- Los artistas realistas optan por la observación, extrayendo sus conclusiones, al igual que científicos e historiadores de la investigación empírica de la realidad. Afrontan la realidad sin fórmulas preconcebidas,



desterrando los convencionalismos, talante éste que les confiere un carácter universal y actual dentro de su época.

- Utilizan un espacio temático similar: la representación de individuos, objetos y situaciones pertenecientes a las clases bajas y a la burguesía.

- Su compromiso no es sólo temático; hay que ser veraz, lo cual conlleva un doble compromiso moral y estético (antes, "sinceridad", hoy, este término es identificable con el de "autenticidad"). De aquí se sigue que se abstengan de realizar declaraciones, prefiriendo demostrar todo mediante hechos.

9*- Planteamos la existencia de una relación entre dos términos claramente diferenciados: la mimesis, término con el que griegos y romanos aludían al naturalismo y que consiste en la representación de objetos u acciones de la naturaleza, y la imitación, esto es, la reconstrucción de la realidad y no la mera copia de la pura fisicalidad de las cosas.

10*- Consideramos que el término "realismo" es genérico, debiéndose matizar con precisión su uso para catalogar la obra de muchos artistas. No ha de confundirse con el término "figuración": se entiende por "realismo", la traslación a un

soporte de la imagen de lo identificable, ya sean objetos o situaciones. Su campo semántico comprende múltiples tendencias, abriendo paso a las siguientes áreas: hiperrealismo, fotorrealismo, realismo radical, nuevo realismo, surrealismo, superrealismo, realismo mágico y realismo social. Su utilización indiscriminada se repite tanto respecto al *Grupo de Madrid* como a otros muchos artistas, creando las consiguientes confusiones. El *Grupo de Madrid* tiene una personalidad propia e independiente; no ha de confundirse con los movimientos, previos o posteriores, aquí citados. No es exacta la aplicación del término realista cuando se utiliza como denominación de un movimiento histórico en las artes figurativas, pues consideramos necesario establecer los matices necesarios dentro de esta denominación excesivamente genérica.

11.- Como características definitorias del término realismo enumeramos las siguientes:

- La exigencia de que el artista aborde su tiempo, el "ahora", lo contemporáneo.
- Es una actitud que se repite históricamente.
- Su evolución y continuo resurgir obedece a circunstancias cíclicas, condicionantes inherentes en el desarrollo del hombre, determinadas por una misma voluntad.

12ª- Desde el período de entreguerras, existe en Europa y América un descrédito del artista realista. Tal descrédito es fruto del cambio que los movimientos de vanguardia del siglo XX imprimieron en la voluntad de arte, despojándola de su sentido "reproductor" de la belleza natural.

13ª- Planteamos el uso del término "verosimilitud" (fidelidad a la realidad visual) como una característica más de los distintos movimientos realistas, y no como su único componente identificador.

14ª-El realismo, representado por los distintos movimientos que han surgido a raíz de él, ha sobrevivido en el tiempo sin acogerse siempre a la misma fórmula. Esta permanencia permite considerarlo por encima de cualquier moda, a la vez que su evolución le confiere un carácter siempre innovador.

15ª- El realismo no debe relacionarse tan sólo con un movimiento estilístico, sino que ha de vincularse a temas filosóficos cruciales.

16ª- Establecemos las siguientes características para matizar la

individualidad de Francisco López Hernández y de su obra dentro del realismo y en el *Grupo de Madrid*.

- Podemos calificarle de "escultor" siempre que entendamos que dicho término engloba medios de expresión plástica como el dibujo, la medalla, el relieve y la escultura de bulto redondo, todos ellos recurrentes en el desarrollo de sus obras.

- Existen circunstancias familiares en su elección artística, así como una formación rigurosa que determina su voluntad realista.

- Su convicción es fruto de planteamientos y dudas anteriores que se traslucen en su obra, permitiendo una mayor claridad en la comunicación con el público.

- Su obra está formada en un 50% por su persona, compromisos y actitudes ante la vida, planteamiento nada habitual en los artistas contemporáneos y que constituye un reto en los tiempos actuales.

- Su fuerza obedece al trabajo persistente y a la absoluta dedicación.

- Los objetos visibles forman el vocabulario de sus obras, pudiendo referirnos a un "lenguaje físico".

- Antepone un concepto radical de "realidad", su constante motivación, al de "imaginación".

- Su concepto de "desarrollo" (éxito, reconocimiento), está en contraposición con la vigente acepción del mismo. Así se sitúa al margen en silencio, en continuo desafío con la época actual. Si bien esto le confina, en cierto modo, al anonimato, él considera necesario éste aislamiento para preservar su ritmo de trabajo.

- El intimismo y la privacidad de su obra se enlazan directamente con su individualidad. Su vida privada, lo más íntimo, constituye "su realidad"; en su caso, la práctica del individualismo como búsqueda del desarrollo personal se sitúa dentro de una colectividad integrada por familiares y amigos.

- Su obra tiene un carácter marcadamente biográfico. Consecuente con la estrecha relación que guardan su vida y su obra, representa lo más próximo porque es lo que se siente capaz de dominar, de conocer y de expresar con autenticidad.

- Su obra no es una imitación sino un recordatorio de lo real, cuya imagen se nos muestra estática, intemporal. Concibe el tiempo como elemento que da vida al alma humana; no se trata del tiempo de los sucesos, sino del de las vivencias. Esta peculiar interpretación del sentido plástico del tiempo es más poética que dramática. Lo

cotidiano, en la obra de Francisco López Hernández, responde a su concepción del tiempo. A modo de distanciamiento mental, la perspectiva de lo cotidiano torna misterioso al hecho común, y el diario acontecer aparece como lo inusitado, lo sin precedente.

- Su obra se caracteriza por la continuidad. Cada obra se apoya en las anteriores, como si fuera la continuación de un estudio planteado con antelación.

- En su factura se aprecia una terminación exquisita. Los materiales se escogen en función del dominio que el artista tiene de ellos, y su técnica es fruto de una laboriosa investigación con la que aporta a todos sus medios de representación soluciones innovadoras. Profesional impecable, en su faceta de artista de encargo realiza su trabajo con la misma técnica y soluciones que aplica a su obra personal, si bien tiene en cuenta las exigencias inherentes a cada encargo.

- Consideramos el dibujo como una rama autónoma en el arte y, dentro de su obra, como un lenguaje que, a pesar de ser independiente de la escultura, se relaciona con ésta directamente, ya que él lo considera como punto de partida de todo medio de expresión plástica.

- En cuanto a la medalla, consigue individualizarla como

medio de representación.

- Concibe la escultura de bulto redondo como retrato.

17ª- La obra de Francisco López Hernández tiene un mayor reconocimiento en el extranjero y, concretamente, en Alemania. Esto obedece al descrédito de los artistas realistas en nuestro país, cuyo reconocimiento y apoyo oficial ha sido casi inexistente. Una actitud muy distinta prevalece en Alemania, donde Ernst Wuthenow les introdujo en 1970, abriéndoles el camino para su reconocimiento en este país.

IX. INDICES.

IX. INDICES.

Los índices que contiene el presente capítulo se dividen en cuatro apartados. En el primero consta el bibliográfico, que contiene todos los libros consultados con (c). En el segundo se hace una relación de los catálogos donde se menciona la participación, en las exposiciones a que se refieren dichos catálogos, a Francisco López Hernández, tanto en España como en el extranjero. El contenido de muchos de sus textos ha sido expuesto en el presente trabajo de investigación, donde se ofrecen las traducciones pertinentes en los casos necesarios. El tercero se compone de todas las publicaciones de revistas y periódicos, españolas y extranjeras, en que se han publicado artículos referentes a F.L.H., tanto de carácter individual como de exposiciones colectivas. El cuarto es una relación por orden cronológico de toda su obra, y contiene las referencias del número con que se clasifica cada una de ellas dentro de este trabajo y de página, para permitir una localización más rápida a futuras consultas.

Queremos recalcar el carácter compilatorio de este capítulo y su posible utilidad para futuras investigaciones.

I. Bibliográfico.

AA.VV. *El Patrimonio Artístico de la Universidad Complutense de Madrid*, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, 484 pp.

AA.VV. NAVASCUES, Pedro. y FERNANDEZ, Angel luis. *El Edificio de la Telefónica*, Ed. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 27/7, 1984.

AA.VV. SALAZAR, M^aJosé y GUERRICA-ECHEVARRIA, Begoña, *"Otra realidad, Compañeros en Madrid"*, *Biografías, Antología crítica y biografía*, 1^a Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

AVIA, Amalia. *"Otra realidad, Compañeros en Madrid"*, *Memorias (fragmentos)*. 1^a Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

BEJAR, Helena. *"El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad"*, Alianza Universidad n^o 531, 2^a edición, Ed. Alianza, Madrid, 1990, 263 pp.

BOZAL, Valeriano. *"Pintura y esculturas españolas del siglo XX"*. SUMMA ARTIS, Historia General del Arte, XXXVII. 1^a edición, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1992, 677 pp., Tomo 37.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Otra realidad, Compañeros en Madrid*, "Memoria poética de una amistad artística". 1ª Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

_____ *Realismos, Arte Contemporáneo Español*, "Tradición y modernidad en el realismo español contemporáneo", Departamento de la división de proyectos culturales del Asahi Shimbun, Japón, 1991.

Documenta 6, Verlag und Gesamtherstellung: D+V Paul Dierichs GmbH y Co KG, Nachfolgerin der Druck + Verlag GmbH, Kassel Verantwortlich: Walter Spötter, Kassel, 1977.

FINKELSTEIN, Sidney, *El Realismo en el arte*, Norte, Ed. Grijalbo S.A., México D.F., 30 de Junio de 1969, 4000 ej., 257pp.

FUSTER, Joan, *El Descrédito de la Realidad*. Biblioteca breve, Ed. Seix Barral, S.A. Barcelona, 1957, 162 pp.

LOPEZ HERNANDEZ, Francisco, *Proceso y creación de una obra escultórica*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes de Madrid, Universidad Complutense, Madrid, 1990, 296 pp.

_____ *Otra realidad, Compañeros en Madrid*, "Divagaciones de la memoria, F.L.H. escribe sobre su obra", 1ª Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

MARIN-MEDINA, José, *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978), historia y evaluación crítica*, Bibliotecas de Artes Contemporáneas, 1ª Ed. Edarcón, Madrid 1978, 362 pp.

NIETO ALCAIDE, Víctor, *Otra realidad, Compañeros en Madrid. "Poética de lo real, una actitud a contracorriente"*, 1ª Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

NIEVA, Francisco, *Otra realidad, Compañeros en Madrid, "Una muestra fundamental"*, 1ª Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

NOCHLIN, Linda, *El Realismo*, Col. Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1991, 248 pp.

SAGER, Peter, *Nuevas formas de Realismo*, Alianza Forma nº 19, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 264 pp.

TUSELL, Javier. *Otra realidad, Compañeros en Madrid, "Compañeros en Madrid, Anatomía de un grupo generacional"*, 1ª Edición, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

——— **Francisco López "La vida como fundamento del realismo", Ed. Verlag der Galerie Brockstedt, Hamburgo, 1993.**

II. Catálogos.

AGUIRRE, Juan Antonio, *El realismo español contemporáneo*, Asociación Asturiana de pintores y escultores, Asturias, 1977.

"*Als guter realist muss ich alles erfinden*" ("Como realista bueno estoy obligado a inventarlo todo"), Kunstverein und Kunsthaus, Hamburgo, 1978.

AMON, Santiago, *Contemporary Spanish Realists*, Marlborough Galley, Londres, 1973.

"*Panorama del arte español contemporáneo (1941-1975)*", *Arte Español en el Congreso*, Congreso de los Diputados, Madrid, Enero-Febrero, 1984.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El dibujo, una realidad*, Galeria Heller, Madrid, Julio, 1983.

-----"Fragmentos, Ruinas, Desplazamientos: La expansión de la escultura en el Arte Contemporáneo", 7 escultores con el premio Penagos, Centro Cultural Mapfre Vida, Diciembre, 1988.

----- *Realidades*, Institución cultural El Brocense, Diputación Provincial de Cáceres, 1983.

-----"Pasado y presente del mecenazgo artístico del congreso". *Arte Español en el Congreso*, Congreso de los Diputados, Madrid, Enero-Febrero, 1984.

-----"Naturaleza y naturalismo en el arte español", *Naturalezas Españolas (1940-1987)*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16/11/1987-10/01/1988.

CARO BAROJA, Julio. "Consideraciones sobre la representación artística de la naturaleza", *Naturalezas Españolas* (1940-1987), Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16/11/1987-10/01/1988.

Con Sempere, Banco Exterior de España, Madrid 1973.

CREMER, Victoriano. "La escena humana de Francisco López Hernandez", *Artistas en la galería*, Galería Maese Nicolás, León, 1977.

Drawings by Ten Contemporary Spanish Artists, (*Dibujos de diez artistas españoles contemporáneos*), Marlborough Gallery, Nueva York, 1974.

El realismo hoy, Galería Val i 30, Valencia, 1974.

Exposición de escultura al aire libre, Ateneo de Sevilla y Club la Rábida, Sevilla, 1955.

Exposición de pintura, escultura, arquitectura, dibujo y grabado, Academia de Bellas Artes en Roma, Roma, 1964.

FLEMING, Hans Tehodor. "Realismo como motivación", *Realistas Españoles*, Galerie Brockstedt, Hamburgo, Noviembre-Diciembre, 1977.

Foire internationaler Art Fair Cologne, Colonia, 1975.

Galería Juana de Aizpuru, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, 1975.

GARCERAN PIQUERAS, Rosa. *Flash*, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1984.

GAYA NUÑO, 75 años de escultura española, Galería Biosca, Madrid, 1975.

Gemälde, Acquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik und Plastik des XX Jahrhunderts, Hanna Bekker Galerie, Franckfurt. a. M., 1969.

Hamburger Galerien, Galerie Brockstedt, Hamburg, Mai/Juni 1982.

Internationaler Kunstmarkt, Colonia, 1979.

Kijken naar de wekelijkheid, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1974.

Kunst nach Wirklichkeit. Ein neuer Realismus in Amerika und in Europa, (Arte realista. Un nuevo realismo en América y Europa), Kunstverein, Hannover, 1974.

LOGROÑO, Miguel, "Itinerarios a partir de una exposición", Arte Español en el Congreso, Madrid, Enero-Febrero, 1984.

MARAÑÓN, Gregorio, *Los Niños*, Fundación Manuel-José Rodríguez Acosta, Granada, 1959.

MIRALLES, Franchesc, "España y sus protagonistas", *Spagna 75 anni di protagonisti nell'arte*, Villa Malpensata, Lugano, 1986.

Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole (Con cámara pincel y pistola), Arte realista contemporáneo, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 1973.

MONEO, Rafael, Francisco López, Excmso. Ayuntamiento de Logroño, San Bernabé, Logroño, 1984.

NAVARRO, Leandro, Realismo Español-Dos Generaciones, Galería Leandro Navarro, Madrid, Febrero, 1991.

_____ **Realismo y Figuración, Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1988.**

NIETO ALCAIDE, Víctor, "Poética de lo real: Una actitud a contracorriente", Otra realidad, Compañeros en Madrid, Sala de exposiciones Casa del Monte, Madrid, 1992.

----- **"Sobre el arte que se hizo en los 50: entre la modernidad y la vanguardia", Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los 50 en Madrid, Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, p.57.**

NIEVA, Francisco. "Una muestra fundamental", Otra realidad compañeros en Madrid, Sala de exposiciones Casa del Monte, Madrid, 1992

Pequeñas esculturas de grandes escultores, Banco de Granada, Granada, 1975.

PUIG ARNAU. "El arte de la transición y de la posguerra en España", Spagna. 75 anni di protagonisti nell'arte, Villa Malpensata, Lugano, 1986.

QUINTANILLA, Isabel. Isabel Quintanilla, Galería Brockstedt, Hamburgo, 1979.

Realismus+Realitat, (Realismo y Realidad), Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt, 1975.

Reflet des Galeries pilotes, Museo de arte de la Villa de Lausanne, Lausanne, 1970.

RODRIGUEZ AGUILERA Cesáreo, "Realismo español contemporáneo", Spagna. 75 anni di protagonisti nell'arte, Villa Malpensata, Lugano, 1986.

RUIZ de LACANAL y RUIZ MATEOS. "La Pintura de Isabel Quintanilla", Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras, Córdoba, 1987, n°112.

SCHILLING, Jürgen. "Vier Spanische Realisten", Spanische Realisten, Kunstverein Braunschweig, 22/2-7/4 1980.

-----"Isabel Quintanilla-La vida y la obra", Isabel Quintanilla, Olbider, 1955-1987, Zeichnungen, 1966-1979, Galería Brockstedt, Hamburg, 1979.

----- Antonio López García, Antonio López Torres, María Moreno, Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández, Galerie Kornfeld, Zurich, 1955.

SCHONENBERG, Walter, "De Picasso a los realistas madrileños", Spagna. 75 anni di protagonisti nell'arte, Villa Malpensata, Lugano, 1986.

TASSI, Roberto, I pittori spagnolo della realta, Centro d'arte Montebello, Milán, 1982.

TUSELL, Javier. "La vida como fundamento del realismo", Francisco López, Galería Brockstedt, Hamburgo, Abril, 1993.

VALVERDE, Joaquín, Pensionados de Roma: Ultimas promociones, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1966.

AA.VV. Ariberto Guarino. Cesare Merzagora, *Exposizione della medaglia Francese, Italiana e Spagnola*, Palazzo Braschi, Roma, 1967.

VV.AA. Césare Johnson y Lars o Lagerquist. XIX congreso F.I.D.E.M. *Exposizione internazionale di medaglie contemporanee*, Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 1983.

VV.AA. Dehaye, Pierre, Campet, Jacques y Balaguer Lara, Francisco, *Medallistas Españoles y Franceses*, Casa de Velázquez, Madrid, 1984.

VV.AA. Fleming, Hanns y Wuthenow, Ernst. "Spanische Realisten", Galerie Brockstedt, Hamburgo, 1977.

VV.AA. Logroño, Miguel, y Navarro, Leandro. *Realismo y Figuración*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1988.

VV.AA. Ullán, José Miguel, y Calvo Serraller, Francisco. *Realistas a Madrid*, Departamento de Cultura de La Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1984.

WUTHENOW, Ernst. *Magischer Realismus in Spanien heute, (Realismo mágico en la España de hoy)*, Kunstkabinet, Hanna Becker Von Rath, Franckfurt (Main), Galerie Buchholz, München, 1970.

----- *Spanische realisten*, Galerie Kornfeld, Zürich, 1975.

----- *Realistas Españoles*, Galería Brockstedt, Hamburgo, Noviembre-Diciembre, 1977.

XIV *Salón de grabado*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964.

3 *International der Zeichnung*, Darmstadt, 1970.

3ª *Feria Internacional de Primavera*, Galerías de Berlín,
Berlín, 1971.

7 *Spanish Realists*, Claude Bernard Gallery, Nueva York,
1986.

III. Artículos de Revistas y Periódicos.

APEZTEGUIA, M.a. "Se termina la escultura de Tierno", YA,
10/10/1987.

Arquitectura, Dibujo de F.L.H. en la portada, nº 233.

Batik, Mayo, 1975, nº 15.

CALVO SERRALLER, Francisco, "En torno a la realidad",
El País Semanal, Madrid, 22 de Febrero de 1981, pág.
23.

----- "Como en un espejo", EL PAIS Semanal, 5 de Junio
de 1982.

C. DE SOBREGRAU - A. ORTEGA. "Pintura Biedermeier" (una
pintura burguesa), Album (Letras-Artes), nº29,
pág.34-40.

DYCKES, William. Art International. The Lugano Review,
Septiembre 1973 XVII/7, págs. 29-33.

E.M. "Realistische Plastik in Europa", Artis, Das
Aktuelle Kunstmagazin, Alemania, Enero 1980, pág. 14.

El País, "Francisco López ultima la estatua de Tierno en
el aniversario de su muerte", Martes, 20 de Enero de
1987.

EL PAIS Semanal, "Edificio Bankinter de La Castellana",
28/9/1988.

- F. ESCARZAGA, Angel, "Realistas Españoles Contemporáneos", *Gaceta del Arte*, Londres, 15/11/1973, págs. 19-20-21.
- FERNANDEZ BRASO, Miguel, *ABC*, 17/III/1973.
- GEBHARDT, Heiko., *STERN Magazin*, Hamburgo, Agosto 1973, pág. 106.
- J.M. "El Arte Español en el Congreso", *YA dominical*, 5/2/1984, pp. 20, 21, 22.
- JORDAN, Francisco, "Nuevo realismo Español", *El Correo de Andalucía*, 22-1-1975.
- LENZ, Ludwig. "Vier Maler auf den Spuren der Vergänglichkeit", *VIF, Das Gourmet Journal*, Alemania, Febrero, 1982, pág. 42-43.
- LOGROÑO, Miguel, "Realismo Español frente a hiperrealismo", *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de Septiembre de 1975, págs. 84-85.
- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Presenta a Chagall", *El Mundo*, Madrid, 1989.
- MONTOLIU, Pedro, "Francisco López trabaja en la estatua de Tierno que se instalará junto al planetario". *EL PAIS*, Madrid, 24/7/1986.
- NARANJO, Eduardo. "La esencia de la realidad", *Blanco y Negro*, Madrid, 27/10/1991, págs. 46.
- QUINTANILLA, Isabel, "Esculturas para la arquitectura. Antología de obras de Francisco López Hernández", *ARQUITECTURA*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, año LXVII, nº263, Madrid, Noviembre-Diciembre 1989, págs. 38-50.

SAGER, Peter, "Die Magier aus Madrid", ZEIT MAGAZIN,
Alemania, 9/1/1978, págs. 14-15.

VV.AA. Quaderns, Colegio Oficial de Arquitectos de
Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio, 1984.

WEICHARDT, Jürgen, "Nicht der Realismus die Realität
ändert sich", Weltkunst, Munchen, 15 de Marzo de 1980.

Zeit, Magazin, Alemania, Diciembre, 1977.

IV. Catalogación general de la obra de Francisco López Hernández por orden cronológico y alfabético.

1957

Azorín, Bronce, 10,5 cms. de diámetro, fundida y editada por el autor, Madrid, (CLXXXIX), (pág. 355).

1958

Angel Ganiwet, Bronce, 10 cms. de diámetro, fundida y editada por el autor, Madrid, (CXC), (pág. 356).

Cabeza de mujer, Madera policromada, 34 x 28 x 19, Col. Antonio López García, (I), (pág. 155).

Calle de Salvá en Valencia, Madera, Cemento, 102 x 74 cms. Banco de Santander, C/ Martínez Campos de Madrid (madera), Col. del artista (cemento), Madrid, (CLXIV), (pág. 326).

María Fontán, Bronce, 16 x 12 cms. Col. del artista, Madrid, (CXCII), (pág. 358).

Mesa del taller de sus padres, Bronce, 10,5 cms. de diámetro, Fundida y editada por el autor, Madrid, (CXCI), (pág. 357).

1959

El día y La noche, Poliéster, Bronce, 10,5 cms. de diámetro, Fundida y editada por el autor, Madrid, (CXCV), (pág. 361).

El mar conoce mi paso, Bronce, 10 cms. de diámetro, Acuña y editada por la Fábrica de la Moneda, Madrid, (CXC VII), (pág. 363).

Exposición Iberoamericana de Arte Infantil, Bronce, 10 cms. de diámetro, Editada y acuñada por el Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, (CXC IV), (pág. 360).

Juan Ramón Jiménez, Bronce, 10 cms. de diámetro, Fundida y editada por el autor, Madrid, (CXC VIII), (pág. 364).

Mis padres comiendo en un restaurante con unos amigos, Escayola, 81 x 109 cms. Estudio C/ Beire, (CLXV), (pág. 327).

Mujer durmiendo, Escayola, 130 x 56 x 64, Col. del artista, (III), (pág. 157).

¡ Oh mar inadvertido, no escuchado de los oídos, ya no mirado de los ojos, oh mar!, Bronce, 8,5 cms. de diámetro, Editada y acuñada por la Fábrica Nal. de la Moneda, Madrid, (CXC III), (pág. 359).

Pío Baroja, Bronce, 12,5 cms. de diámetro, Fundida y editada por el autor, Madrid, (CXC VI), (pág. 362).

Señora sentada, Escayola, 60 x 84 x 38, Col del artista, (II), (pág. 156).

1960

Abrigo en la silla, Dibujo sobre papel, 22 x 13 cms, Col. del artista, Madrid, (XXXIV), (pág. 192).

El Entierro, Terracota, 100 x 70 cms. Estudio C/ Beire, (CLXVIII), (pág. 330).

Interior, Escayola, 58 x 45 cms. Estudio C/ Beire, (CLXVII), (pág. 329).

Jardín, Bronce (4 ed.), 60 x 60 cms. Banco de España, Madrid, Col. particular, Alemania, (CLXIX), (pág. 331).

Mamá con bebé, Dibujo sobre papel, 20,5 x 13,5 cms, Col. del artista, Madrid, (XXXV), (pág. 193).

Maribel en la cama, Dibujo sobre papel, 18 x 26,5 cms, Col. del artista, Madrid, (XXXVI), (pág. 194).

1961

Bodegón, Bronce, 13 cms. de diámetro, Fundida y editada por el autor, Madrid, (CXCIX), (pág. 365).

1962

Figura de Mujer, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms, Col. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, (XLII), (pág. 200).

Francesca, Bronce, Col. particular y Terracota, Col. del artista, 50 x 50 x 30, (V), (pág. 159).

Francesco dormido, Punta seca (2 ed.), 20 x 26 cms, Col. del artista, Col. F^a Moneo, Madrid, (XXXVII), (pág. 195).

Maribel en el jardín, Punta seca (2 ed.), 20 x 25,5 cms, Col. Rafael Moneo, Madrid, (XXXVIII), (pág. 196).

Muchacha durmiendo, Terracota, 18 x 48,5 x 22 cms. Col. particular, (VI), (pág. 160).

Paisaje con bodegón, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms, Col. particular, Madrid, (XXXIX), (pág. 197).

Retrato de Isabel Quintanilla, Madera de abedul policromada, 52 x 45 x 24 cms. Col. del artista, Madrid, (IV), (pág. 158).

Teresa Moneo, Dibujo sobre papel, 55 x 46 cms. Col. F^a Moneo, Madrid, (XL), (pág. 198).

1963

Belén Moneo, Bronce, 34 x 27 x 20 cms. Col. F^a Moneo, (VIII), (pág. 162).

Bodegón del membrillo, Bronce y Terracota, 23 x 53 x 67 cms. Col. Diego Martínez Boudes y Leandro Navarro (bronce), Col. particular Alemania (terracota), (VII), (pág. 161).

Bodegón de membrillos, Terracota, (original), 23 x 37 x 37 cms. Bronce, Col. particular, (XI), (pág. 164).

El bodegón, Dibujo sobre papel, 69 x 89,5 cms. Col. José Pérez, Madrid, (XLI), (pág. 199).

Grupo funerario, Terracota, 60 x 100 x 195 cms.
Col. Jordi Cervelló (Barcelona), (XII), (pág.
165).

Interior, Terracota, 46 x 58 x 12 cms. Col. del
artista, Madrid, (CLXXI), (pág. 333).

Maribel en una silla, Bronce, 14 cms. de
diámetro, Fundida y editada por el autor, Delfos,
Grecia, (CC), (pág. 366).

Rafael Moneo, Bronce, 44 x 43 x 26 cms. Col. F^a
Moneo, (X), (pág. 163).

Río Jarama/En el campo, Dibujo sobre papel, 38 x
62 cms. Col. Ana Teresa Olivares, Pollensa,
(XLIII), (pág. 201).

Universidad de París, Dibujo sobre papel, 50 x 60
cms. Col. particular, Italia, (XLIV), (pág. 202).

1964

Avenida, Dibujo sobre papel, 44 x 64 cms. Col.
Ana Teresa Olivares, Pollensa, (XLVI), (pág.
204).

La Fuente, Bronce y terracota, 34 x 36 x 20 cms.
Col. particular (bronce) y (terracota), Col. del
artista, Madrid, (XIV), (pág. 167).

Mujer ahogada, Terracota, 25 x 190 x 66 cms. Col.
del artista, Madrid, (XIII), (pág. 166).

Mujer encinta, Escayola, 130 x 70 x 70 cms.
Estudio C/ Beire, Madrid, (XV), (pág. 168).

Niña bebiendo, Bronce (4 ed.) y Terracota, 31 x 22 x 18 cms. Col. particular (bronces) y Col. del artista (terracota), Madrid, (XVI), (pág. 169).

Paisaje de Roma, Dibujo sobre papel, 85 x 140 cms. Col. particular, Alemania, (XLV), (pág. 203).

1965

Calle de Tomelloso, Bronce, 32 x 48,5 x 2 cms. Col. particular, Alemania, (CLXXII), (pág. 334).

Cristo, Bronce y Poliéster, 36 x 27 x 10, Col. F^a Hernández Gil (bronce) y Col. del artista (poliéster), Madrid, (XVIII), (pág. 171).

Josefina Hernandez Gil, Bronce y Escayola, 35 x 36 x 24 cms. Col. F^a Hernandez Gil (bronce) y Col. particular (escayola), (XVII), (pág. 170).

Proyecto medalla Presa de Torrejón, Dibujo sobre papel, 41 x 37 cms, Col. F^a Hernández Gil, Madrid, (XLVII), (pág. 205).

Rama de peral, Puerta de Bronce del Convento de San Benito, (rama de peral y pomo), Bronce, 20 x 100 cms. Convento de San Benito, Alcántara, Cáceres, (CCXVII), (pág. 400).

Recién nacido, Bronce, 15 cms. de diámetro, Fundida y editada por el autor, Madrid, (CCI), (pág. 367).

Recién nacido, Bronce, 20,5 x 13,5 cms. Col. del artista, Madrid, (CCI bis.), (pág. 368).

1966

Franchesco, Escayola, 110 x 30 x 30 cms. Estudio C/ Beire, (XIX), (pág. 172).

Pila del Colegio de Sta. María, Bronce, 43 x 35 cms. Col. particular, Alemania, (CLXVI), (pág. 328).

IV Congreso Internacional de Psiquiatría, Bronce, 9,5 cms. de diámetro, Editada por el Congreso de Psiquiatría, Madrid, (CCII), (pág. 369).

1967

Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, 120 x 100 cms. Col. particular, Alemania, (XLVIII), (pág. 206).

1968

Cristo, Madera policromada, 130 x 100 cms. Facultad de Filosofía B, Universidad Complutense de Madrid, (CCXIX), (pág. 402).

Isabel Quintanilla, Escayola, Madera, 155 x 58 x 40 cms. Col. del artista, Madrid, (XX), (pág. 173).

La Nieve, Bronce (3 ed.), 31 x 43 x 2 cms. Col. particular en Alemania y Col. del artista, Madrid, (CLXXIV), (pág. 336).

Las dos ventanas del estudio de Urola, Terracota, Madera, Bronce (6 ed.), 55 x 45 x 4 cms. Col. particular (bronces), Col. del artista (1 bronce de 60 x 50 cms. 1 madera y 1 terracota), Madrid, (CLXXIII), (pág. 335).

Mónica Siley, Madera, 46 x 42 x 20 cms. Col. del artista, Madrid, (XXI), (pág. 174).

Vista de Madrid desde Vallecas, Bronce, 96 x 137 cms. Facultad de Filosofía B, Universidad Complutense de Madrid, (CCXVIII), (pág. 401).

1969

Alfonso X el Sabio, Bronce, 10,5 cms. de diámetro, Acunada y editada por la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, Madrid, (CCIII), (pág. 370).

1970

Calle General Mola, Dibujo sobre papel, 42 x 67 cms. Col. particular, Alemania, (LIII), (pág. 211).

Después de la inundación, Dibujo sobre papel, 54 x 84 cms. Col. particular, Alemania, (L), (pág. 208).

La puerta del Estudio de Urola, Bronce, Aluminio (10 ed.), 60 x 60 cms. Col. particular de Alemania (aluminio), Col. del artista (bronce), Madrid, (CLXX), (pág. 332).

Madrid, Dibujo sobre papel, 85 x 140 cms. Col. particular, Alemania, (LII), (pág. 210).

Maribel dibujando, Dibujo sobre papel, 46 x 36 cms. Col. particular, Alemania, (LI), (pág. 209).

Maribel Durmiendo, Dibujo a carboncillo sobre papel, 72 x 100 cms. Col. particular, Alemania, (LIV), (pág. 212).

Maribel, Dibujo sobre papel, 50 x 36,5 cms. Col. del artista, Madrid, (XLIX), (pág. 207).

Niño recién nacido, Bronce (4 ed.), 40 x 20 x 29 cms. Col. Museo de Arte Contemporáneo y Col. particular, Madrid, (XXII), (pág. 175).

1971

Accidente, Dibujo sobre papel, 48 x 35,5 cms. Col. particular, Alemania, (LV), (pág. 213).

Año Santo Jacobeo, Bronce, 6 cms. de diámetro, Editada y acuñada por Acuñaciones Españolas, Barcelona, (CCIV), (pág. 371).

Barrio, Dibujo sobre papel, 42 x 55 cms. Col. particular, Alemania, (LVIII), (pág. 216).

Calle Alcalá, Dibujo sobre papel, 51 x 70 cms. Col. particular, Alemania, (LIX), (pág. 217).

Calle de la Lluvia, Dibujo sobre papel, 40,5 x 68 cms. Col. particular, Alemania, (LX), (pág. 218).

Carmelito durmiendo, Bronce (4 ed.), Madera, Terracota, 64 x 31 x 13 cms. Col. particular y del artista (bronce), Col. Consuelo de la Cuadra y Fernando Salas (terracota), Museo en Alemania (madera), (XV), (pág. 178).

Franchesco, Bronce, Escayola, 50 x 36 x 24 cms. Col. particular en Alemania (bronce) y Col. del artista (escayola), Madrid, (XXIII), (pág. 176).

Franchesco, Dibujo sobre papel, 35 x 50 cms. Col. particular, Alemania, (LVI), (pág. 214).

Karolus Rex, Bronce, 6 cms. de diámetro, Acuñada por la Fábrica de la Moneda, Madrid, Editada por la Gobernación de La Caja de Ahorros de Navarra, (CCV), (pág. 372).

Mi Padre, Dibujo sobre papel, 69 x 97 cms. Col. particular, Alemania, (LXI), (pág. 219).

Niño, Dibujo sobre papel, 35 x 50 cms. Col. particular Alemania, (LVII), (pág. 215).

1972

Almacén, Dibujo sobre papel, 53,5 x 72,5 cms. Col. particular, Alemania, (LXII), (pág. 220).

Cabeza de cordero, Dibujo sobre papel, 45 x 56 cms. Col. particular, Alemania, (LXIV), (pág. 222).

Cangrejos, Dibujo sobre papel, 28,2 x 37,5 cms. Col. particular, Alemania, (LXIII), (pág. 221).

Desnudo de hombre, Dibujo sobre papel, 44 x 34,5 cms. Col. Antonio López, Madrid, (LXVIII), (pág. 226).

Franchesco en la cama, Dibujo sobre papel, 47 x 63 cms. Col. particular, Alemania, (LXXI), (pág. 229).

La Calle, Dibujo sobre papel, 48,5 x 68,5 cms. Col. particular, Alemania, (LXXIII), (pág. 231).

María López, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms. Col. Antonio López García, Madrid, (LXXII), (pág. 230).

Maribel, Dibujo sobre papel, 36,5 x 52 cms. Col. particular, Alemania, (LXVII), (pág. 225).

Muchacha, Dibujo sobre papel, 69 x 52 cms. Col. particular, Alemania, (LXIX), (pág. 227).

Niña escribiendo, Dibujo sobre papel, 32 x 43 cms. Col. particular, Alemania, (LXVI), (pág. 224).

Ventana de noche, Dibujo sobre papel, 102 x 73 cms. Col. particular, Alemania, (LXV), (pág. 223).

1973

Belén Moneo, Bronce (4 ed.), 38 x 30 x 20 cms. y Madera 45 x 24 x 30 cms. Col. F^a Moneo y particular (bronces), Col. del artista (madera), (XXIV), (pág. 177).

Calle Alcalá, Dibujo sobre papel, 58,5 x 87,8 cms. Col. particular, Alemania, (LXXXI), (pág. 239).

Desnudo, Dibujo sobre papel, 98 x 66 cms. Col. particular, Alemania, (LXXX), (pág. 238).

Desnudo, Dibujo sobre papel, 108 x 78 cms. Col. Emil Cimiotti, Braunschweig, Alemania, (LXXXIII), (pág. 241).

Ernst Wuthenow, Dibujo sobre papel, 82 x 71,5 cms. Col. Eva Wuthenow, Alemania, (LXXIV), (pág. 232).

Fuentes de León, Dibujo sobre papel, 36 x 52 cms.
Col. particular, Alemania, (LXXVI), (pág. 234).

Josefina Hernández, Dibujo sobre papel, 50 x 40
cms. Col. F^a Hernández Gil, Madrid, (LXXIX),
(pág. 237).

Manos, Dibujo sobre papel, 20 x 25 cms. Col.
particular, Alemania, (LXXVII), (pág. 235).

Manos al teléfono, Dibujo sobre papel, 36 x 25
cms. Col. particular, Alemania, (LXX), (pág.
228).

Mediodía, Dibujo sobre papel, 51 x 72 cms. Col.
particular, Alemania, (LXXXII), (pág. 240).

Paisaje, Dibujo sobre papel, 29 x 41 cms. Col.
particular, Alemania, (LXXV), (pág. 233).

Pilar Hernández, Bronce (2 ed.) y Madera, 132 x
40 x 32 cms. Col. Brockstedt en Alemania
(madera), Museo Darmstadt y Col. particular en
Alemania (bronces), (XXIV), (pág. 179).

Pilar Hernández, Dibujo sobre papel, 75 x 45 cms.
Col. particular, Alemania, (LXXVIII), (pág. 236).

1974

Antonio López, Dibujo sobre papel, 102 x 73 cms.
Col. del artista, (XCV), (pág. 253).

Desnudo, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms. Col.
particular, Alemania, (XCII), (pág. 250).

El Taller, Dibujo sobre papel, 52 x 73 cms. Col. particular, Alemania, (XCIV), (pág. 252).

Flores Grandes, Dibujo sobre papel, 41,5 x 34 cms. Col. del artista, (LXXXVII), (pág. 245).

Flores Pequeñas, Dibujo sobre papel, 24 x 34 cms. Col. del artista, (LXXXVI), (pág. 244).

Interior del Estudio, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms. Col. particular, Alemania, (XC), (pág. 248).

Isabel Pintando, Dibujo sobre papel, 43 x 72 cms. Col. particular, Alemania, (LXXXIV), (pág. 242).

Josefina Quintanilla, Dibujo sobre papel, 70 x 50 cms. Col. particular, Alemania, (LXXXIX), (pág. 247).

María Moreno, Dibujo sobre papel, 100 x 72 cms. Col. particular, Alemania, (XCIII), (pág. 251).

Maribel, Dibujo sobre papel, 70 x 50 cms. Col. particular, Alemania, (LXXXVIII), (pág. 246).

Paisaje de Galicia, Dibujo sobre papel, 33 x 49 cms. Col. particular, Alemania, (XCVI), (pág. 254).

Taller de Escultura, Dibujo sobre papel, 50 x 72 cms. Col. particular, Alemania, (XCI), (pág. 249).

Taller Nocturno, Dibujo sobre papel, 76 x 100 cms. Col. particular, Alemania, (LXXXV), (pág. 243).

1975

Franchesco en el Estudio, Dibujo sobre papel, 100 x 80 cms. Col. particular, Alemania, (XCVIII), (pág. 256).

Gran Vía de Madrid, Dibujo sobre papel, 64 x 81,5 cms. Col. particular, Alemania, (XCIX), (pág. 257).

Paisaje del Escorial, Dibujo sobre papel, 43 x 72 cms. Galería Kornfeld, Zurich, Suiza, (XCVII), (pág. 255).

1976

Banco de España, Dibujo sobre papel, 72,5 x 102 cms. Col. particular, Alemania, (CIV), (pág. 262).

Calle Alfonso XIII, Dibujo sobre papel, 63,5 x 74 cms. Col. particular, Alemania, (CIII), (pág. 261).

Dormitorio de Trujillo, Dibujo sobre papel, 75 x 55 cms. Col. particular, Alemania, (C), (pág. 258).

Geranio blanco, Dibujo sobre papel, 35,5 x 30 cms. Col. particular, Alemania, (CI), (pág. 259).

Manos, (de Ernst Wuthenow), Dibujo sobre papel, 40 x 30 cms. Col. particular, Alemania, (CII), (pág. 260).

Paisaje con Maribel y Franchesco, Dibujo sobre papel, 72 x 78 cms. Col. particular, Alemania, (CV), (pág. 263).

Ramas de naranjos, Bronce (4 copias), 200 x 300 cms. Edificio Bankinter del Paseo de la Castellana de Madrid, (CCXXI), (pág. 404).

1977

Calle del Poniente, Dibujo sobre papel, 62 x 74,5 cms. Col. particular, Alemania, (CIX), (pág. 267).

Calle del Membrillo, Dibujo sobre papel, 70 x 78 cms. Col. particular, Alemania, (CVIII), (pág. 266).

Calle con Coche, Dibujo sobre papel, 52 x 69 cms. Col. particular, Alemania, (CVI), (pág. 264).

Carmen López, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms. Col. Antonio López García, Madrid, (CXIV), (pág. 272).

Clara Moneo, Bronce, Terracota, 36 x 63 x 34 cms. Col. Leandro Navarro (bronce) y Col. del artista (terracota), Madrid, (XXVII), (pág. 180).

Clara Moneo, Dibujo sobre papel, 55 x 47 cms. Col. particular, Alemania, (CXI), (pág. 269).

Desnudo, Dibujo sobre papel, 169 x 100 cms. Col. particular, Alemania, (CXIII), (pág. 271).

Interior, Dibujo sobre papel, 96 x 73 cms. Col. particular, Alemania, (CVII), (pág. 265).

Nocturno en el estudio, Dibujo sobre papel, 96 x 73 cms. Col. particular, Alemania, (CXV), (pág. 273).

Pensamientos, Dibujo sobre papel, 30,5 x 32 cms.
Col. particular, Alemania, (CXII), (pág. 270).

Ventana del Estudio, Dibujo sobre papel, 87 x 73
cms. Col. particular, Alemania, (CX), (pág. 268).

1978

Carmen López, Bronce, Escayola, 55 x 40 x 26 cms.
Col. Antonio López García, (bronce) y Col. del
artista (escayola), Madrid, (XXVIII), (pág. 181).

Calle de la Yedra en Madrid, Dibujo sobre papel,
59,5 x 70 cms. Col. particular, Alemania,
(CXVIII), (pág. 275).

Calle de Salvá, Bronce, (2 ed.), 108 x 75 cms.
Col. del artista, Madrid, y Galería Brockstedt,
Hamburgo, (CLXXV), (pág. 337).

Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña,
Bronce, 5 cms. de diámetro, Editada por el
Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña,
Barcelona, (CCVI), (pág. 373).

Comedor de Trujillo, Dibujo sobre papel, 88 x 73
cms. Col. particular, Alemania, (CXVIII), (pág.
276).

Interior del estudio, Dibujo sobre papel, 71 x
75,5 cms. Col. particular, Alemania, (CXXI),
(pág. 279).

Interior de Trujillo, Dibujo sobre papel, 71 x 63
cms. Col. particular, Alemania, (CXX), (pág.
278).

Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, 95 x 73 cms. Col. particular, Alemania, (CXXII), (pág. 280).

Isidoro Macabich, Dibujo sobre papel, 37 x 32 cms. Col. del artista, Madrid, (CXVI), (pág. 274).

Isidor Macabich, Bronce, 130 x 70 x 50 cms. Jardines de Sa Carrossa, Dalt Villa, Ibiza, (CCXXIII), (pág. 406).

Ventana del Taller, Dibujo sobre papel, 63,5 x 50 cms. Col. particular, Alemania, (CXIX), (pág. 277).

1979

Calle del Poniente en Madrid, Dibujo sobre papel, 69 x 73,5 cms. Col. particular, Alemania, (CXXIII), (pág. 281).

Clara Moneo, Dibujo sobre papel, 54,5 x 52 cms. Col. particular, Alemania, (CXXIV), (pág. 282).

1980

Iris, Dibujo sobre papel, 44 x 40 cms. Col. particular, Alemania, (CXXVII), (pág. 285).

Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, 180 x 90 cms. (desaparecido), (CXXV), (pág. 283).

Rama de naranjo, Bronce, 100 x 79 cms. Col. Rafael Moneo, Madrid, (CCXXII), (pág. 405).

Trujillo, Dibujo sobre papel, 84 x 72 cms. Col. particular, Alemania, (CXXVI), (pág. 284).

1981

Buen, (Galicia), Dibujo sobre papel, 53 x 40 cms. Col. particular, Alemania, (CXXIX), (pág. 287).

Clara y Belén Moneo, Escayola, Bronce, 57 x 36 cms. Col. particular, Alemania (bronce), y Col. del artista (escayola), Madrid, (CLXXVI), (pág. 338).

Portada de la revista del colegio de arquitectos nº233, Dibujo sobre papel, 20 x 17 cms. Col. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, (CXXVIII), (pág. 286).

Reproducciones para el Teatro de Mérida, Piedra artificial, Mérida, (CCXXXVI), (pág. 419).

1982

Banco Nacional de San Carlos, (solo anverso), Bronce, 7 cms. de diámetro, Acuñada y editada por el Banco de España, Madrid, (CCVII), (pág. 374).

Blanca Jiménez-Millas Gandarias, Dibujo sobre papel, 52 x 37 cms. Col. Jiménez Millas, Madrid, (CXXX), (pág. 288).

Calle de Poniente, Terracota, 42 x 45 cms. Col. del artista, Madrid, (CLXXIX), (pág. 341).

Casandra, Bronce, Escayola, 26 x 25 x 20 cms. Col. particular (bronce) y Col. del artista (escayola), Madrid, (XXIX), (pág. 182).

Clara Moneo, Terracota, Bronce, 20,5 x 13,5 cms.
Col. F^a Moneo, (terracota), Madrid, (CLXXVIII),
(pág. 340).

El Beso, Terracota, 36 x 55 cms. Col. del
artista, Madrid, (CLXXVII), (pág. 339).

El Beso, Litografía (50 ed.), 48 x 47,5 cms.
28/50 Col. Jiménez-Millas Gandarias, Madrid,
(CXXXII), (pág. 290).

El Beso, Dibujo sobre papel, 48 x 49 cms. Col.
particular, Alemania, (CXXXIII), (pág. 291).

Franchesco, Escayola, Bronce, 42,5 x 50,5 cms.
Col. particular, Hamburgo, Alemania, (CLXXX),
(pág. 342).

Franchesco, Dibujo sobre papel, 100 x 70 cms.
Col. del artista, Madrid, (CXXXI), (pág. 289).

Niña escribiendo, Cemento (1958), Terracota, 25
x 99 x 26 cms. Col. del artista, Bronce, (2),
Col. particular, Madrid, (XXX), (pág. 183).

Ofelia, Bronce, (2), 25 x 66 x 190 cms. Jardines
de Villa Cecilia, Sarriá, y Galería de arte en
Barcelona, (CCXXVII), (pág. 410).

Santa Teresa, (sólo anverso), Bronce, 9 cms. de
diámetro, Editada y acuñada por la Fábrica
Nacional de la Moneda y Timbre, Madrid, (CCVIII),
(pág. 375).

Telefoneando, Dibujo sobre papel, 52 x 52 cms.
Col. particular, Alemania, (CXXXIV), (pág. 292).

1983

El Membrillo, Bronce, 370 x 220 cms. Banco de España en Cádiz, (CCXXV), (pág. 408).

El Membrillo, Escayola, 37,5 x 23 cms. Col. del artista, Madrid, (CLXXXII), (pág. 344).

El Metro, Bronce y Escayola, 60 x 40 cms. Estación del metro de Herrera Oria de Madrid (bronce) y Col. del artista (escayola), Madrid, (CCXXVIII), (pág. 411).

Estudio, Dibujo sobre papel, 59 x 52 cms. Col. particular, Alemania, (CXXXVI), (pág. 294).

La Higuera, Bronce, 370 x 220 cms. Banco de España en Cádiz, (CCXLIV), (pág. 407).

La Higuera, Escayola, 37,5 x 23 cms. Col. del artista, Madrid, (CLXXXI), (pág. 343).

Metropolitano de Madrid, Bronce, 8 cms. de diámetro, Editada por el Ministerio de Transportes Turismo y Comunicaciones, Madrid, (CCX), (pág. 377).

Monumento a la Constitución, (maqueta), 39 x 19 x 16 cms. Col. del artista, Madrid, (CCXXVI), (pág. 409).

Niña del Psicoanálisis, Terracota, 19,5 x 16 cms. Col. del artista, Madrid, (CLXXXIII), (pág. 345).

Niña del Psicoanálisis, Dibujo sobre papel, 21 x 24 cms. Col. del artista, Madrid, (CXXXV), (pág. 293).

XXXIII Congreso Internacional del Psicoanálisis,
(solo anverso), Bronce, 7,5 cms. de diámetro,
Editada por I.P.A.C. Madrid, (CCIX), (pág. 376).

1984

Bajorrelieve edificio central de la Telefónica,
Bronce, 260 x 170 cms. Edificio Central de la
Telefónica de la Gran Vía nº 28 de Madrid,
(CCXX), (pág. 403).

Bodegón con Queso, Dibujo sobre papel, 32 x 35,5
cms. Col. particular, Alemania, (CXLI), (pág.
299).

Calle de Almagro, Dibujo sobre papel, 41 x 54
cms. Col. particular, Alemania, (CXXXIX), (pág.
297).

El Balcón, Dibujo sobre papel, 71 x 57,8 cms.
Col. particular, Alemania, (CXL), (pág. 298).

El Día, Resina de poliéster y aglomerado de
mármol, 120 x 90 cms. Manzanas en Palomeras,
Vallecas, Madrid, (CCXXX), (pág. 413).

Franchesco, Bronce y Escayola, 190 x 50 x 60 cms.
Edificio INTELSAT en Washington, Jardines de la
Compañía Tabacalera en Coria (bronces) y Col. del
artista (escayola), Madrid, (XXXI), (pág. 184).

Fuente, Bronce, 66 x 170 x 40 cms. Ayuntamiento
de Logroño, (CCXXIX), (pág. 412).

La Noche, Resina de poliéster y aglomerado de
mármol, 120 x 90 cms. Manzanas en Palomeras,
Vallecas, Madrid, (CCXXXI), (pág. 414).

La Puerta del Estudio, Dibujo sobre papel, 41 x 34 cms. Col. particular, Alemania, (CXXXVIII), (pág. 296).

Pilar Hernández Gil, Dibujo sobre papel, 49 x 36 cms. Col. F^a Hernandez Gil, Madrid, (CXXXVII), (pág. 295).

Relieve para la Telefónica, Terracota, 36 x 22 cms. Col. del artista, Madrid, (CLXXXIV), (pág. 346).

60 aniversario de La Telefónica, (sólo anverso), Bronce, 8 cms. de diámetro, Acuñada por F.E.U. Editada por la Telefónica, Madrid, (CCXI), (pág. 378).

1985

Ayuntamiento de Logroño, (2 placas distintas), Bronce, 8 x 5,5 cms. Acuñadas por F.E.U. Editadas por el Ayuntamiento de Logroño, (CCXII), (pág. 379).

Asamblea de Extremadura, (2 placas distintas), Bronce, 8 x 5,5 cms. Acuñadas por F.E.U. Editadas por La Asamblea de Extremadura. (CCXII), (pág. 379) y (CCXII bis.), (pág. 380).

Consejo de Europa para la salvaguarda del patrimonio arquitectónico, Bronce, 10,5 cms. de diámetro, Fundida y editada por el Ministerio de Cultura, Madrid, (CCXIII), (pág. 381).

Enrique Tierno Galván, Bronce, 250 x 88 x 82 cms. Escayola, 128 x 44 x 42 cms, Parque Enrique Tierno Galván, Madrid (bronce), y Col. del artista (escayola), Madrid, (CCXXXII), (pág. 415).

1986

Arquitectura, Dibujo sobre papel, 21 x 16 cms.
Portada del n° 263 de la Revista del Colegio
Oficial de Arquitectos de Madrid, (CXLI),
(pág. 301).

Blanca Gandarias y Teresa Jiménez Millas, Dibujo
sobre papel, 75,5 x 67 cms. Col. Jiménez-Millas
Gandarias, Madrid, (CXLII), (pág. 300).

Niña sentada en el jardín, Bronce, 28,5 x 45 cms.
Colegio Nuestra Señora de Santa María de Madrid,
Escayola, Col. del artista, Madrid, (CCXXXV),
(pág. 418).

Proyecto Paseo Marítimo de Barcelona, Escayola,
Desaparecido, (CCXXXIV), (pág. 417).

Velázquez, Bronce y Escayola, 104 x 38 x 23 cms.
C/ Velazquez esquina con C/ Juan Bravo, (bronce)
y Col. del artista (escayola), Madrid,
(CCXXXIII), (pág. 416).

X Semana de la Escuela en Extremadura, Terracota,
16 cms. de diámetro, Bronce 5,5 cms. de diámetro,
Acuñada por F.E.U. Madrid, Editada por la
Asamblea de Extremadura, (CCXIV), (pág. 382).

1987

Ana I, Dibujo sobre papel, 45,5 x 37,8 cms. Col.
particular, Alemania, (CXLIV), (pág. 302).

Ana II, Dibujo sobre papel, 41,5 x 35 cms. Col.
particular, Alemania, (CXLV), (pág. 303).

Ana Ortiz pintando, Bronce, 15 x 20,5 cms. Col. particular y del artista, Madrid, (CLXXXVII), (pág. 349).

Bodegón con Melón, Dibujo sobre papel, 33,5 x 38,2 cms. Col. particular, Alemania, (CXLVI), (pág. 304).

Bodegón con Queso y Huevos, Dibujo sobre papel, 36,5 x 48,7 cms. Col. particular, Alemania, (CXLVII), (pág. 305).

Butaquitas en el Jardín, Bronce, Poliester, 22 x 16 cms. Col. Fundación MAPFRE, Madrid, (bronce), Col. del artista (poliester), Madrid, (CLXXXVI), (pág. 348).

Consuelo de la Cuadra, Escayola (2 ed.), 50 x 43 x 24 cms. Col. de la Cuadra-Salas, y del artista, Madrid, (XXXII), (pág. 185).

Isabel en la calle Primera, Terracota, Bronce, 45 x 58 x 2 cms. Col. del artista, Madrid, (CLXXXV), (pág. 347).

1988

Ana Ortiz, Resina de poliester y aglomerado de mármol, 240 x 140 x 150 cms. Asamblea de Extremadura, Mérida, Escayola, 146 x 58 x 70 cms. Col. del artista, Madrid, (CCXXXVII), (pág. 420).

Bodegón con sandías, Dibujo sobre papel, 32,5 x 42,5 cms. Col. particular, Alemania, (CXLIX), (pág. 307).

Interior de Trujillo, Dibujo sobre papel, 65 x 50 cms. Col. particular, Alemania, (CLI), (pág. 309).

La Pedriza, Dibujo sobre papel, 67 x 56 cms. Col. particular, Alemania, (CL), (pág. 308).

La niña, Dibujo sobre papel, 45,5 x 37 cms. Col. Javier Folgueras, Madrid, (CXLVIII), (pág. 306).

Muchacha en la fuente, Bronce, 15 x 20,5 cms. Col. MOPU, Madrid, (CLXXXVIII), (pág. 350).

1989

Alegoría de la Comunidad de Madrid, Piedra artificial, 174 x 80 x 70 cms. Archivo de la Comunidad de Madrid de la C/ Talavera, (CCXLV), (pág. 428).

Calle Magdalena, Dibujo sobre papel, 45,5 x 52,5 cms. Col. particular, Alemania, (CLII), (pág. 310).

La Fuente, Bronce (8 ed.), 47 x 21 x 12 cms. Col. particular, Escayola, Col. del artista, Madrid, (XXXIII), (pág. 186).

Lagartija, (bocallaves), Bronce, 8 cms. de diámetro, Mérida, Asamblea de Extremadura, Fundida por el autor, Madrid, (CCXVI), (pág. 384).

Lagarto, Bronce, 45 x 15 x 10 cms. Archivo de la Comunidad de Madrid de la C/ Talavera, (CCXLVI), (pág. 429).

Talía, Bronce, 200 x 43 x 45 cms. Teatro Rojas, Toledo, Escayola, Col. del artista, Madrid, (CCXXXVIII), (pág. 421).

Tribunal Constitucional, Bronce, 8 cms. de diámetro, Acuñada por F.E.U., Editada por el Tribunal Constitucional, Madrid, (CCXV), (pág. 383).

1990

Barrio de Madrid, Dibujo sobre papel, 60 x 72,8 cms. Col. particular, Alemania, (CLVI), (pág. 314).

Barrote, (varias unidades), Bronce, 81 x 5 x 6 cms. Para la balaustrada del estanque del palacio de Cadarso de los Vidrios, Madrid, (CCXL). (pág. 423).

Francisca Pizarro, Escayola, 62 x 20 x 22 cms. Col. del artista, Madrid, (CCXLI), (pág. 424).

Isabel Dormida, Dibujo sobre papel, 35 x 45,5 cms. Col. particular, Alemania, (CLIV), (pág. 312).

Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, 64 x 51 cms. Col. particular, Alemania, (CLIII), (pág. 311).

La Niña de la Silla, Dibujo sobre papel, 200 x 140 cms. Col. del artista, Madrid, (CLVII), (pág. 315).

Niña de la Constitución (Mª del Mar), Bronce (2 ed.) y Escayola, 102 x 68 x 40 cms. Plaza de la Constitución de Gerona (bronce), y Col. del artista (bronce y escayola), Madrid, (CCXXXIX), (pág. 422).

Plato de Higos y Salero, Dibujo sobre papel, 40,5 x 33 cms. Col. del artista, Madrid, (CLV), (pág. 313).

Visita al Hospital, Escayola, Poliester y Terracota, 240 x 352 cms. Hospital Mora de Ebro en Tarragona (terracota), Col. particular (escayola), y Col. del artista (poliester), Madrid, (CCXLIII), (pág. 425).

1991

Cuchillo y Pan, Dibujo sobre papel, 41,5 x 31 cms. Col. del artista, Madrid, (CLIX), (pág. 317).

Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, 62 x 68 cms. Col. particular, Alemania, (CLVIII), (pág. 316).

1992

Bodegón de Ciruelas, Dibujo sobre papel, 39,8 x 44,2 cms. Col. particular, Alemania, (CLXII), (pág. 320).

Bodegón con pescados, Bronce, 46 x 35 x 14 cms. Col. particular, Madera, Col. del artista, Madrid, (XXXIV), (pág. 187).

Chica, Escayola, 41 x 19 x 16 cms. Maqueta para la urbanización Parque Kurtz de San Sebastian, (CCXLII), (pág. 426).

Chico, Escayola, 39 x 15 x 19 cms. Maquetas para la urbanización Parque Kurtz de San Sebastian, (CCXLII), (pág. 426).

Franchesco, Dibujo sobre papel, 130 x 93 cms.
Col. del artista, Madrid, (CLX), (pág. 318).

Pompeu y Fabra, Bronce, 192 x 130 cms.
Universidad Pompeu y Fabra de Barcelona,
(CCXLIV), (pág. 427).

Pompeu y Fabra, Dibujo sobre papel, 66 x 55 cms.
Col. del artista, Madrid, (CLXI), (pág. 319).

1993

Calle de Alcalá, Dibujo sobre papel, 73 x 91 cms.
Col. del artista, Madrid, (CCXLIII), (pág. 321).

